الجامعة التونسية
كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة

# المسرح الطّليعي في مصر

## من سنة 1962 إلى 1974

أطروحة المرحلة الثالثة
لنيل شهادة التعمّق في البحث

إعداد محمد الناصر العجيمي
بإشراف الأستاذ المنجي الشملي

السّنة الجامعيّة 1984 ~ 1985

# المسرح الطّليعي في مصر

من سنة 1962 إلى 1974

# المقدمة

تناول موضوع المسرح الطليعي في مصر بالدراسة يبدو عملا طموحا لا يخلو من مجازفة. فعبارة الطليعة مغرية بقدر ما هي كثيرة المزالق اذ يمكن ان نحمّلها حشدا من المعاني المتباينة وحتى المتعارضة. الطليعة تفترض قطيعة مع الاوضاع السابقة المعروفة واستشراف لافاق جديدة. ولكن هل يجوز ان نتحدث عن طليعة بالنسبة الى مسرح ارتبط مصيره بمصير المسرح الغربي وكان انعكاسا لاتجاهاته في جميع مراحل تطوره تقريبا. فاذا كان البحث عن مفهوم الطليعة ومظاهرها في الغرب له ما يبرره بحكم ان الحركة الموسومة بهذه التسمية وليدة تطور ذاتي داخلي انتهى اليه المسرح الغربي في ظل ظروف حضارية معينة فهل لمفهوم الطليعة معنى في بلد يتلقى اكثر مما يبدع ويأخذ من الحركات المسرحية الاجنبية اكثر مما يعطي؟.

ولمّا كان المسرح العربي بوجه عام يعكس حسب عبارة ادونيس مشكلية المسرح الغربي (1) كانت مشكلية الطليعة في هذا المسرح مشكلية لمشكلية الطليعة في الغرب اى مشكلية ذات بعدين.

لكن لماذا حصرنا دراستنا للطليعة في مصر والحال ان بلادا عربية اخرى عرفت المسرح بمختلف اتجاهاته ؟ املى علينا اختيارنا هذا اعتبارنا ان المسرح المصرى اكثر رسوخا من سائر الاقطار العربية

---

(1) يقول في هذا الصدد ما يلي :«كيف بدأ المسرح العربي ؟ والجواب هو انه بدأ ضمن المشكلية الدرامية الاوروبية وهو الان ينمو داخل هذه المشكلية والخلل اذن مزدوج خلل بداية وخلل نمو وقد تنبه بعض المعنيين بالمسرح الى هذا الخلل فحاولوا ان يتخطوه لكن بخلل اخر هو: العودة الى اصل عربي» ( فاتحة لنهايات القرن ص 170)

الاخــــرى وهو جماع ما وصـــل اليه المسرح العربـــــي وغاية ما بلغــــه من نضج حتى نهايـــــة الستينات . فلقـــد مضى على لقاء الادب العربـــــي في مصـــر بالمسرح في مفهومـــــه الغربـــــي ما يزيـــــد عـــــن قرن مر خلالها المسرح المصرى بمراحـــــل وانتقل من طور النقـــل والاقتباس الى طور من التحرر النسبـــي في ابتكار الموضوعات. كما عرف غـــــــــزارة وتنوّعا في الانتاج تتفاوت نسبهما تبعا لما لابـــس البلاد من خطوب وحف بهـــا من احداث لعل اخطرها واجلها شانا قيام ثورة 1952 التـــي اطاحت بعهـــد قديـــم وارست دعائـــم نهضة جديـــدة. لم تلبث ان عمـــت جميع فـــــروع المعرفة والابــــداع الفني وامتدت اثارها الى المســـرح فعرف تحولا كميـــا ونوعيا مشهودا لعـــل المسرح العربـــي عامة لم يشهد له مثيـــلا ولا بـــه شبيها في كل اطوار تاريخـــه الى حدود الـ فتـــرة المعنية بدراستنا . فلقـــد تعددت دور العرض المسرحـــي ونشطت حركة النقل والتاليــــف وبرز مؤلفون شبان لامعون وانشئت مجلات نقديـــة مختصـــة بالمسرح كما افردت في غيرها مواضـــع خاصة بالمسرح تعني بنقد ما يعرض وبالتعريـــف بما ينشر او يترجم مـــــن مسرحيـــــات.

في خضـــم هذه الحركة المسرحية الثرة بدت طافـــية على السطح بعـــض المصطلحات المعينة لاتجاهات وتيارات مسرحية حديثـــة مختلفة من «الطليعـــــة» الى «التجريبية» الى «المسرح الغاضـــب» الى «المسرح الملحمـــي» الى «المســـرح التسجيلي» الى غيرها من المصطلحات التي تعد بالعشرات والتي عرفـــت اول مـــا عرفت في الغــــرب ووجدت لها صدى في مصــــر.

كيـــف يتسنـــى للباحث ان يتعرف معالم هذه الاتجاهات او يتبين الحدود الفاصـــلة بينها والحال انها لم تفهم في بعض الاحيـــان علـــــى وجهها الصحيـــح المعروف لها في مظانها وفـــي احيان اخرى اشربت معانـــي واغراضا تتميز بجانـــب يقلّ او يكثر من الطرافة بالنسبة الى الاصــــــل.

ثم إن ما يلفتنا ان الكاتب المسرحي المصرى الواحد يجمع اكثر من اتجاه على امتداد مسرحياته وفي صلب المسرحية الواحدة احيانا فضلا عما يلاقيه الدارس من عسر وعناء لتحديد الاتجاهات المذكورة في مظانها. فلقد تولّى عهد المدارس وانقضت فترة الحركات المنظمة وأصبح ما يعدّه بعض النقاد من هذا الاتجاه يعده اخرون من ذاك. ان ابرز السمات المميزة لعصرنا على الصعيد الادبي تفجر الرؤى فيه . وهو تفجر متولد في حقيقة الامر عن تفجر الايديولوجيات المتولد بدوره عن تفجر البنى التحتية للمجتمعات الحديثة وعلاقات الانتاج فيها. من ثم كان اعتبارنا ان توتر الاشكال الادبية يدل على توتر العلاقات الاجتماعية والاوضاع السياسية والاقتصادية ويُعبّر عنها تعبيرا فنيا. واذا انطبق هذا الحكم على الاشكال الفنية بوجه عام فاحرى ان ينطبق على المسرح الذي يعد ارقى هذه الاشكال تعبيرا عن مشكلية تعامل الانسان مع ما يحيط به من عوامل وجودية وظروف اجتماعية وغيرها تجسيما لرؤى الانسان في علاقته بذاته وبالاخرين وبالوجود..

لكن لئن تضاءل دور المدارس والاتجاهات المنظمة الى حد كبير حتى لم نعد نرى لها سوى ظلال باهتة نكاد لا نتبينها واصبح جماع ما يطالع الدارس مجموعات من المسرحيات تلتقي كل مجموعة منها في بعض الخاصيات المشتركة فانه من المفيد محاولة الوقوف على هذه الخاصيات انطلاقا من مسرحيات نفترض انها تمثل اتجاها معينا . فمن مقتضيات البحث العلمي الاهتمام بالعام دون الجزئي وبالجوهرى دون العرضي ومحاولة جمع مالم يلتئم مجتمعا في نظرة تاليفية نافذة.

لكن لماذا اخترنا الطليعة موضوعا لدراستنا دون سواها من الاتجاهات اذ من المعلوم ان مصر عرفت خلال الستينات اتجاهات كثيرة اخرى حظي منها بتشجيع النقاد تلك التي تنحو وجهة سياسية اجتماعية وتلتزم بقضايا المجتمع الملحة حرصا على الاسهام في تطويره

ومسايرة لأهداف النظام القائم. فهل السبب مرده الى ما كان لهذه الحركة الوافدة من الغرب من خطر جسيم في قلب مفاهيم المسرح التقليدى وتفجير هياكله الموروثة ام الى ما اثارته من ردود فعل متحمسة لدى المهتمين بالمسرح فندرس مظاهر ذلك والاسباب الداعية الى الوقوف منها موقف المرحب بها الداعي الى الاخذ بمقوماتها او الرافض لها الراغب عنها ام ان ما يعنينا منها هو كيفية فهم الكتاب والدارسين لها وتعاملهم معها ؟ لعل الدافع لتناول هذا الموضوع لا يختص بواحد من هذه الاسباب منفردا، وانما يعود اليها مجتمعة. فلقد احدثت هذه الحركة في مستهل ظهورها في مصر وطيلة الستينات ضجة كبيرة وردود فعل متحمسة ما بين مدافع عنها بحماسة ومعارض لها بعناد. كما انها أثّرت تاثيرا بيّنا في شكل الانتاج المسرحي في مصر-بصرف النظر عن كيفية فهم المؤلفين لها وموقفهم منها وفهم الانتاج المسرحي الموسوم بميزاتها فَهْما متباينا تبعا لمشارب الدارسين الادبية واتجاهاتهم الايديولوجية - الى هذا وذاك لا يفوتنا ان نذكّر بان ظاهرة البحث عن تأصيل المسرح في مصر وعند العرب اخذت منعرجا حاسما وازدادت الدعوة الى ذلك الحاحا وشدة، اثر ظهور مسرحية «الفرافير» المتأثرة بوضوح باساليب المسرح الطليعي كما عرف في الغرب والتي شفعها كاتبها بسلسلة من المقالات نشرها تباعا في مجلة «الكاتب» ودعا فيها الى تاصيل المسرح عندنا وجعله يعبر عن ذاتيتنا فيما لها من رؤى واحاسيس عميقة تضرب بجذورها في اصل حضارتنا معتبرا ان «الفرافير» نموذج يمكن ان يحتذيه كتاب المسرح وينسجوا على منواله حتى يحققوا هذه الغاية. ولا يهم مدى ما تنطبق أحكام الكاتب على مسرحيته بقدر ما يهمنا التاكيد على ان الطليعة في مصر رافقتها حركة مسرحية نشيطة وثرية.

وما إن تستقيم لدينا اهمية الموضوع وشرعية الاهتمام به حتى ينبعث امامنا السؤال التالي: لماذا حصرنا فترة دراستنا بين سنتي 1962

1974م من المعروف ان الحركات الادبية ليست محددة بظروف زمانية مضبوطة اذ ان بوادرها تظهر في فترة مبكرة ثم تنشط وتبلغ اوج شيوعها واشعاعها وتاخذ بعد ذلك في التراجع والافول . الا ان ظلالها تظل قائمة مدة تطول أو تقصر إنّ حصر الدراسة في فترة معينة ضرورة تقتضيها منهجية الدراسة. اما اختيارنا للفترة المذكورة فيبرّره اعتبارنا ان الحركة الطليعية في مصر عرفت قمة شيوعها واوج ازدهارها ابتداء من سنة 1962 الى نهاية الستينات. وقد آثرنا التمديد في هذه الفترة باربع سنوات لاننا ادرجنا في مدونتنا مسرحيات كتبت في النصف الاول من السبعينات.

ان مكتبتنا العربية لاشد ما تكون افتقارا الى الدراسات المسرحية الموسومة بنزعة تاليفية تختص باتجاه او اتجاهات معينة وجماع ما امكننا الاطلاع عليه من دراسات لها اسباب اتصال بموضوعنا ينقسم الى الاقسام التالية :

- قسم اول يختص بدراسة مسرحية واحدة . والدراسات المنتظمة في هذا القسم اكثر انماط الدراسة وفرة . وابرز السمات المميزة لها انها قصيرة النفس ذلك انها غالبا ما ترد بعض عرض المسرحية المعنية بالدراسة وتنشر في مجلات او صحف يومية . ويتوخى هذا النمط من الدراسة في اكثر الاحيان منهجا واحدا يقوم على تقديم موضوع المسرحية تقديما يطول او يقصر كما تتفاوت نسبة الدقة فيه . ثم يقوم الدارس بوضع المسرحية في سياق الاتجاه الذي تنتمي اليه ويخلص الى تقويم المسرحية وابداء رايه في اسلوب كتابتها ومدى نجاح المولف في عرض الاحداث وتحريك الشخوص وتاليف الحوار وينهي الدارس مقاله بالتعليق على طريقة الاخراج وقيمة العرض المسرحي.

لا شك في ان لهذه الدراسات فائدة الا انها فائدة محدودة. والسبب يعود الى ان الكتابة الصحفية تستجيب عادة لعوامل ظرفية وتفتقد من ثم ما يقتضيه البحث العلمي المتعمق من اناة وهدوء. اما عناوين

- قسم ثالث من الابحاث يعني بدراسة اتجاه او اتجاهات معينة في الانتاج المسرحي المصرى الحديث. وقد وقفنا منها على دراسة لها صلة متينة بصلب موضوعنا عنوانها :«مسرح العبث العربي»(2) . لشكيب الخورى يمسح البحث حوالي مائتي صفحة افرد الدارس الجزء الاول منه لدراسة مظاهر العبث في المسرح منذ عهوده الاولى وبالتحديد عند البابليين انطلاقا من فرضية مفادها ان مسرح العبث الحديث كان بحثا عن المسرح في صفائه الاول ومحاولة للعودة الى منابع المسرح الاصلية . وافرد القسم الثاني لدراسة مسرحيات ثلاث يعدها الباحث نماذج مجسدة للنزعة العبثية في المسرح العربي الحديث. هذه المسرحيات هي :«ياطالع الشجرة» للحكيم و « الفرافير» و«المهزلة الارضية » ليوسف ادريس وفي القسم الاخير من بحثه عالج مفهوم مصطلحين من المصطلحات المستعملة في سياق دراسته وهما «المسرح الطليعي» ومسرح العبث وكان الاوفق ان يستهل بحثه بهذا القسم تمهيدا للدراسة التطبيقية . واذا كان القسم الاول يبدو شاذا لا يتصل بموضوع البحث باسباب متينة اذ إن مظاهر العبث لم تنفك قائمة في تاريخ الادب الانساني في كل اطواره ولدى جميع الشعوب تقريبا ولا نرى مبررا للحديث عنه عند البابليين دون سائر الشعوب الاخرى فان القسم الاخير من الدراسة يتميز بخلط واضطراب شديدين يبلغان حد الغموض واللبس التام. فمسرح العبث يرمي من وجهة الدارس الى «تصوير وضعية الانسان الوجودية وابراز ما يعانيه من مأساة في حياته اليومية »( 3) بينما يوجه كاتب الطليعة جهوده لمقاومة واقع« طغت فيه المادة على حياة البشر وانهارت القيم وعمت الحروب والثورات»( 3). ثم سرعان ما يتراجع الدارس ويقرر ان مسرح العبث يقوم على «التصدى لقهر الالة وقهر الحضارة المادية وانجازاتها الصناعية التي سلبت

---

(2) "Le théatre arabe de l'absurde" Paris Ed.Nizet 1978

(3) المرجع المذكور ص 146

الانسان حريته وانسانيته كما انه يقاوم الجهل والتعصب»( 4) اما كاتب الطليعة فَقَدْ فَقدَ الرغبة في المقاومة والقدرة عليها وانطوى على ذاته منهارا مستسلما لـ «مجتمع الصناعة والاستهلاك » . ولا يلبث الدارس ان يتناقض مرة اخرى فيقرر ان مسرح الطليعة يولي اهمية خاصة لليقينيات الدينية وغير الدينية «لان الشباب اصبح يبحث عن يقين جديد يقيه اليأس المتولد عن الظلم والثورات والحروب وانهيار القيم والعنف والجنس والموت»( 5) ثم يقحم دون سابق تمهيد مصطلحا جديدا هو «المسرح الايديولوجي » معتبرا انه في غاياته يساير مسرح العبث اذ هما يبحثان عن قيم جديدة في مجتمع لم يعد للقيم الروحية فيه محل ويحرصان على اصلاح الاوضاع المادية والروحية مقررا «ان التمرد ينطلق من مسرح العبث الذي يزعزع اليقينيات الموروثة لينتهي الى التحريض على الثورة في المسرح الايديولوجي»( 6) .

ويسترسل الدارس في تحليله متوخيا الطريقة نفسها الموسومة بالفوضى والغموض والتضارب على امتداد عشرات الصفحات . لا شك في ان جانبا من الخلط والغموض مرده الى عسر تحديد المصطلحات المعنية بالبحث وتعقد الموضوع ولعل جميع البحوث التي تناولت هذا الصنف من الموضوعات بالدرس لم تخل من تناقض ولبس الا ان الدراسة العلمية تقتضي الوضوح ووظيفة الدارس ان يُبدع اليسر لا ان يزيد المسائل المدروسة غموضا وتعقيدا .

دراستان اخريان اعدتا في نطاق شهادات جامعية عليا لفتتا نظرنا وهما «المسرح المصرى في بحثه عن ذاتيته » لعادل السمان و«الشاعر العربي الحديث مسرحيا » لمحسن اطيمش الاولى اعدت لنيل شهادة الدكتوراه المرحلة الثالثة واشرف عليها جاك بارك وهي ما تزال مخطوطة . واعدت الثانية لنيل شهادة الماجستير من جامعة بغداد . ما لفت نظرنا انهما تلتقيان بموضوعنا من بعض الزوايا : من حيث الفترة المعنية بالدراسة وبعض المسرحيات المدرجة

---

(4) المرجع المذور ص 147
(5) المرجع المذكور ص 148
(6) المرجع المذكور ص 150

في الدراسة بالنسبة الى الاولى. ومن حيث تخصيص قسم لدراسة مسرحيات شاعر وكاتب مسرحي هو صلاح عبد الصبور بالنسبة الى الثانية.

قسم عادل السمان موضوع دراسته الى اقسام ثلاثة : افرد الاول منها لدراسة تاريخ المسرح عند العرب وعند المصريين القدماء والمحدثين وخص القسم الثاني منها لدراسة «المسرح المصرى في بحثه عن طريقه» تناول فيه سبع مسرحيات بالدرس وفق التخطيط التالي : في فصل اول عنوانه «الموروث الشعبي» درس «الفرافير» لادريس و«اتفرج يا سلام» لرشاد رشدى. وفي فصل ثان عنوانه «التاريخ» درس «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى و«سليمان الحلبي» لالفرد فرج. ودرس «ياسين وبهية» لنجيب سرور في فصل ثالث عنوانه «الريف» وفي فصل اخير عنوانه «بين المدينة والقرية» درس «كوبرى الناموسي» لسعد الدين وهبه و«عيلة الدوغرى» لنعمان عاشور . اما القسم الاخير من البحث فقد جعله فصولا خمسة خص الفصل الاول منها لتراجم حياة الكتاب المسرحيين وفي فصل ثان تعرض الى اساليب الاخراج والى مفهوم الممثل في فصل ثالث اما الرابع فخصه للنقد المسرحي والخامس للجمهور.

واذا استثنينا مزيتين تتوفران في البحث هما اولا : اصابة الدارس في اختيار عنوان بحثه - ثانيا : ادراجه مسرحيات ذات مستوى فنى رفيع في صلب دراسته فالبحث يكاد يخلو من كل فائدة سواء من حيث التخطيط او من حيث التحليل . فليس للقسم الاول المتصل بتاريخ المسرح عند العرب وعند قدماء المصريين علاقة جادة بالموضوع لسببين الاول هو ان المسالة مازالت محل نقاش وجدل بين الباحثين والنقاد، اما السبب الثاني فيتمثل في اننا لا نرى مطلقا وجه صلة هذا القسم بما يليه من اقسام ولا آثاره في المسرح المصرى الحديث الذي يفترض حسب ما يفهم من عنوان الدراسة -وعنوان القسم الثاني منها - انه وجد طريقة الى اثبات ذاته وتدعيم شخصيته . اما القسم الثاني من الدراسة فهو يقوم على تلخيص المسرحيات المذكورة ويكاد لا يتجاوز ذلك الى التعليق والتحليل التاليفي المعمق. أما القسم الثالث فلعله لا يستحق ان نعلق عليه اذ لا يعدو - من وجهة نظرنا - انه حشو وملء للفراغ في نظرة مضطربة تخلو من كل قيمة نقدية.

وفيما يخص الدراسة الجامعية الثانية المذكورة فما يهمنا منها - مثلما المعنا - فصل تناول فيه الدارس مسرحيات عبد الصبور بالدرس ويمسح الفصل ما يقرب من سبعين صفحة ( 7) ولعل حظه من التوفيق والعمق النقدى ليس باوفر من حظ البحث السابق. ومن اهم ما يؤاخذ به الدارس انه يقوم بدراسة مسرحيات الشاعر الواحدة تلوى الاخرى ولا يحاول معالجتها من وجهة تاليفية ويستهل دراسة كل واحدة منها بتلخيص موضوعها ثم يخلص الى التعليق عليها وتوضيح مرامي الكاتب مضمّنا في تعليقه احكاما ساذجة مطلقة لا تستند الى ادلة واضحة تدعمها او تمهيد يسلم اليها ( 8) . وينتهي الباحث دراسته للمسرحية بابداء رايه في لغة الحوار والتعليق عليه في غير عمق من امثلة ذلك تعليقه على اللغة المستعملة في "الاميرة تنتظر" و"بعد ان يموت الملك" بقوله : "هاتان المسرحيتان طليعيتان اختار لهما المؤلف اداء شعريا عاليا وجميلا وفيهما نلمس حرصه على الا يجيء حواره معبرا عن الفكرة والموقف فحسب وانما يوشح بطاقة شعرية عالية بعيدا عن المباشرة والضعف وبلغة توشك ان تكون منتقاة موحية ومعبرة عن الحالة الرمزية التي تسود المسرحية"( 9) ثم يسوق مثالا يمتد على ست صفحات.

وجماع القول ان الدراسات المتصلة بموضوعنا لا تفي بما نحن في حاجة اليه من بحث هادئ متزن وليس لدينا فيما وقفنا عليه من دراسات ما يمكن ان نعده تمهيدا لبحثنا.

---

(7) من ص 258 الى 318

(8) يطالعنا من ذلك قوله :"وبعيدا عن المسرح الطليعي وعن الرمزية والتكثيف تجيء مسرحية عبد الصبور "ليلى والمجنون" واقعية سياسية مباشرة "( ص 284)
فالدارس يتحدث عن الطليعة دون ان يشرح مفهومها ويقرن - ضمنا - الطليعة بالرمزية والفرق بين الاتجاهين واضح. ثم يتحدث عن "ليلى والمجنون" وينعتها بانها سياسية مباشرة والحال انها تاخذ من الاتجاه الطليعي باكثر من سبب اضافة الى انها لا تقل عن مسرحيات عبد الصبور الاخرى كثافة شعرية.

(9) المرجع السابق ص 295

وفيما يخص منهجنا في الدراسة لم نلتزم بتطبيق نظرية نقدية معينة انما توخينا منهجية نابعة من طبيعة الموضوع ذاته.

ففي مرحلة اولى سنعني بالطليعة من حيث هي نزعة جديدة وافدة من الغرب فنحاول ان نقف على مفهومها في مظانها ونبين كيف اخذت طريقها الى مصر والوسائل التي تحقق بها اتصال المسرح في مصر بها. وبعد ضبط المدونة النصية التي سنعتمدها اساسا لدراستنا نتناول في مرحلة ثانية المسرحيات الطليعية بالدراسة من وجهة تاليفية فنرسم اولا معالم الطليعة اسلوبا اى من حيث طريقة تصرف الكاتب الطليعي في المادة المسرحية وتنظيمه لها ونبين خاصية هذه المسرحيات المشتركة او شبه المشتركة ملحّين بوجه خاص على ما تتميز به عن الاساليب الموروثة للتاليف المسرحي .ونعني ثانيا بالموضوعات المضمنة في المسرحيات المعنية بالدرس فنستخرج اهمها.

وفي مرحلة اخيرة من بحثنا نقوم بتقويم الطليعة فنتعرف على مواقف الكتاب والدارسين منها ونبين اهمية الطليعة في تاريخ المسرح الحديث وصورة علاقتها بالظروف الموضوعية التي نشات في ظلها.

اننا ندرك تماما اننا مقدمون على بحث محفوف بالمزالق مليء بالعقبات الا اننا سنحاول بقدر الامكان توخي الوضوح في معالجة موضوع متشعب غير واضح.

# البـــــــاب الاول

## المسرح المصرى في طريـــقه الى المسرح الطليعـــــي

اهم عبـــارة يتضمنها عنوان هذا الفصـــل قولنا„في طريقـــــــــه„ وتحتمـــــل في سيـــاق دراستنا معنييـــن : الاول مفاده ان المســرح الطليعـــــي في مصر سبعته محاولات تمهيدية مشربة بنزعـــة تجديديـــة نمت تدريجيا حتى اشتد عودهـــا واستوت قائمـــة بذاتها. ولسنا نقصـــد باستعمالنا العبارة المعنية هذا المعنـــى اذ لا تطالعنا فيما نعـــرف من مسرحيات مولفـــة في فتـــرة سابقـــة ما يمكن ان نعـــده تمهيـــدا للطليعـــــــــة كما هو الحال بالنسبة الى المسرح الطليعـــــي في الغرب. اما المعنـــى الثانـــي المستفادُ من العبارة - وهو المعنـــى المقصـــود - فمفاده ان الطليعـــة نشات في تربة غير التربة المصريـــة وهاجرت الى مصـــر ويهمنا في هذا السياق التمهيدى لبحثنا ان نثبـــت حصول التاثـــر والقنوات التي بها تحقـــق ونبين مفهوم المصطلـــح فـــي مطانـــه وفي مصر تمهيـــدا لضبـــط المدونـــة ومباشرة دراستنـــا للمسرحيات المدرجة في الهدونـــــة.

# الفصل الاول

## لقاء المسرح المصرى بمسرح الطليعة الغربي

### أ معالم المسرح التقليدى في مصر قبل ظهور الطليعة

نقصد بالمسرح التقليدى نمطا معينا من الانتاج المسرحي كان سائدا في مصر قبل الفترة التي نحن بصدد دراستها وتباينت أغراضه وأشكاله تبعا للاوضاع الملابسة له داخليا ولنوعيّة المسرحيات التي كانت تغدوه عن طريق الترجمة والاقتباس خارجيا . وتتعدّد مناهج دراسة هذا النمط من الانتاج المسرحيّ بتعدّد اتّجاهات البحث ومراميه . فيمكن ان نتناوله من وجهة تاريخية تحليلية فندرس رواده وأعلامه ونتتبع مسار تطوره عبر العصور وتباين اتجاهاته ومدارسه كما يمكن ان نتناوله من وجهة مقارنيّة فندرس كيفيّة اتّصاله بالمسرح الاجنبي وتعامله معه ولكن مجال بحثنا يتجاوز هذا الجانب وذاك . فنحن لا نتناول المسرح التقليدىّ في حدّ ذاته ولا في علاقته بالمسرح الاجنبيّ على ما لهذين الجانبين من اهمية . وانما نعالجه اساسا في علاقته بالمسرح الطليعيّ . هذا المسرح الذي قلب مفاهيم قديمة واسّس طرقا واساليب مستحدثة في التاليف والاداء . لذا سنقصر عنايتنا على الالمام الماما تاليفيّا جامعا بمقوّمات المسرح التقليدى والوقوف على ابرز العناصر الملازمة له فكرا وبناء بالقدر الذى يتيح لنا فيما بعد ابراز طرافة المسرح الطليعيّ.

انّ المستقرىء للمسرح منذ نشوئه في مصر الحديثة حتى منتصف القرن الحالي يلاحظ انه مرّ بطورين اساسيين على الاقلّ(1) : طور اول غلبت فيه حركة الترجمة والاقتباس وتميّز برغبة الكتاب في تعرف اصول المسرح والتمرس باساليب التاليف فيه وتمثّلها. تلاه طور ثان ابرز سماته نزوع الكتاب الى الخلق والسعي تدريجيا الى صنع مسرح مصرىّ يستمدّ مادته من واقع المجتمع المصرىّ وتربته .

وممّن درس هذا المسرح من وجهة تاليفية جاكوب لاندو في كتابه «المسرح والسينما العربيان» اذ قسمه الى ثمانية ابواب رئيسية هي: المسرح الهزلي ، والمسرح التاريخي ، والمسرح الميلودرامي ، و الدراما والتراجيديا والكوميديا والمسرح السياسيّ والمسرح الرمزىّ،وعلى ما يبدو في تقسيمه من احاطة وشمول فهو فيما نرى غير موفّق،ذلك ان المؤلّف خلط بين نوعيّة الموضوعات المتناولة والاصناف المسرحية التي تنتظم في صلبها هذه الموضوعات. فكما ان الموضوع الواحد يمكن ان نعالجه من وجهات متعددة ( هزليا او دراميا او تراجيديا ) كذلك يمكن ان نعالج في نطاق

---

1) أفردت مؤلفات كثيرة لدراسة المسرح المصرى التقليديّ نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- «**المسرحية في الادب العربي**» لمحمد يوسف نجم
- «**المسرحية**»: **نشاتها وتاريخها واصولها لعمر الدسوقي**
- طلائع المسرح العربي لمحمود تيمور
- «**التمثيل والتمثيلية : فن التمثيل العربي**»**لزكي** طليمات
- «**خمس سنوات في المسرح**» **لاحمد عمروش**

عدا الفصول الكثيرة المنشورة في مجلات مختلفة او المصدّرة لمؤلّفات وضعها اصحابها لدراسة المسرح المصرىّ الحديث.

**ملاحظة : تعمّدنا عدم ذكر تاريخ نشر المؤلفات ودور نشرها لاننا لمنا بهذا العمل في نهاية البحث .**

نمط مسرحي واحد ( مثل الدراما ) موضوعات مختلفة الاغراض وحرصا منا على تجنّب ما وقع فيه لاندو من خلط راينا تناول ظاهرة المسرح التقليديّ في مصر من وجهات ثلاث : موضوعاته وانماطه وبنيته .

ففيما يخص الموضوعات التي طرقها المسرح المصرى التقليديّ بدا لنا بعد استقرائها انها تنتظم في اربعة اقسام اساسيّة (2) :

موضوعات اجتماعية وموضوعات سياسية وموضوعات تاريخية واخرى فلسفية والفواصل بين هذه المضامين ليست بطبيعة الحال حاسمة ولا نهائيّة فكثيرا ما نجد بينها وشائح واسباب اتّصال وثيقة حتى انّه ليصعب احيانا التفريق بين ما يمت الى هذا الاتجاه وما يمت الى ذاك .

فعلى الصعيد الاجتماعي اثار المسرح فيما اثار من قضايا قضيّة المراة والحياة الزوجية والعائليّة فتعرّض إلى موضوع السفور ودور المراة في البيت ووظيفتها خارج البيت وحرّية اختيارها الزوج ومشاركتها اياه في تحمّل اعباء الحياة مع دعوة بعض المؤلّفين الى الحدّ من هذا التحرّر وعدم اطلاق تصرف المراة من كلّ قيد لما يمكن ان يترتّب عن الامعان في التحرّر من عواقب قد تؤثّر تأثيرا سلبيّا في استقرار المجتمع وتوازنه . نجد صدى هذه الشواغل في مجموعة من المسرحيات نذكر منها على سبيل المثال : "المرأة الجديدة" 1926 و"اصحاب السعادة الزوجية"و"جنسنا اللطيف"و"صاحبة الجلالة" لتوفيق الحكيم . و"الهاوية" 1921 لمحمد تيمور.

---

(2) ابرز دراسة افردت لهذا الموضوع هي دراسة الاستاذ حمّادى بن حليمة :
*Les principaux thèmes du théâtre arabe contemporain de 1914-1960*
اهمّ موضوعات المسرح العربيّ الحديث من سنة 1964 الى 1960

كذلك اثير موضوع صراع الاجيال وتصادم عقليتين متباينتي الاتجاه : عقلية الاباء المحافظين على السنن الموروثة المتشبّثين بتقاليدهم وعاداتهم فكرا وسلوكا وعقلية الشباب المتحفز الطامح الى التحرر والانعتاق من سيطرة الاباء ونفوذهم واثير في هذا الصدد موضوع تربية الابناء وطرق معاملتهم : العصفور في قفص 1918 وعبد الستار افندى 1918 لمحمد تيمور. كما اثيرت قضية تقليد الغرب ومساوي هذا التقليد ان لم يكن عن رشد ووعي يحسن فيه المرء المزاوجة بين الموروث والدخيل: «مصر القديمة ومصر الجديدة» 1913 لفرح انطون و«حفلة شاى» 1942 و«كذب في كذب» 1952 لمحمود تيمور. و«طريد الاسرة» 1918 لحسين فوزى.

والخلاصة ان ابرز ميزة يختصّ بها المسرح المصريّ من وجهته الاجتماعيّة تركيزه على رصد عيوب المجتمع وفضح مساويه ومن ثم نزعته الاصلاحية التوجيهيّة .

وعلى الصعيد السياسي نتبين اتّجاهات ثلاثة :

اولا : مسرحيات تعالج احداثا سياسية آنية مباشرة وتتبنى مواقف وطنية من هذه المسرحيات : حادثة دنشواي ، 1907 لحسن مرعي و دنشواى الحمراء لخليل الرحيمي.

ثانيا : مسرحيات تعالج الواقع السياسي في مصر داخليّا وتبيّن ما كان يسوده من ضعف وفساء متمثّلين في تصارع الاحزاب وتنافسها للوصول الى السلطة مضحية في سبيل ذلك بكل القيم الاخلاقية والاعراف السياسية مستعملة ابشع الوسائل من مؤامرات ودسائس لتحقيق مآربها :«بين يوم وليلة» وشجرة الحكم» 1944 لتوفيق الحكيم و«المزيفون» 1952 لمحمود تيمور. كما نجد ضمن الاتّجاه

نفسه مسرحيات تعالج الحياة السياسية عن طريق عرضها شرائح اجتماعية متباينة مركّزة على ما تعانيه طبقة المستضعفين من خصاصة وحرمان نتيجة تسلّط الارستقراطيين والاغنياء وجشعهم. من المسرحيات المجسدة لهذه النزعة «أولاد الفقراء» 1931 ليوسف وهبي.

ثالثا: مسرحيات يتعمد مؤلّفوها تورية مشاعرهم الوطنية ضمن حبكة تاريخية او وهمية حرصا - فيما نظن - على مغالطة الرقابة وتجنّب المضايقات: «الضيف الثقيل» 1919 لتوفيق الحكيم و«شعب الله المختار» و«فرعون الموعود» 1945 لعلي احمد باكثير. ومن اهم سمات هذا الاتّجاه نزعته الرومنطيقيّة واغراقه في المثالية.

اما المسرح التاريخي ثالث اتجاهات المسرح الكبرى فهو يرمي الى تصوير صفحات مشرقة من تاريخ العرب والمسلمين وابراز ما كان لهؤلاء من تراث ثقافي وحضاريّ مشهود عارضا لصور شيّقة من ملاحم البطولة والشهامة وحب التضحية والوفاء: «عبد الرحمن الناصر» 1921 لعباس علام و«الحاكم بامر الله» 1915 و«بنت الاخشيد» 1938 و«شجرة الدر» لابراهيم رمزي.

وينزع هذا الصنف كذلك نزعة رومنطيقية مثالية وهو يندرج ضمن حركة واسعة كانت ترمي الى احياء التراث واظهار ما للعرب من موروث ثقافي ضخم يمكن ان يكون حافزا لبناء المستقبل كما انتظمت حركة موازنة لهذه الحركة كانت تسعى الى احياء التراث الفرعونيّ وابراز الذاتيّة المصرية الاقليمية. والى هذا الصنف ترجع مسرحيات كثيرة لعلي احمد باكثير. منها «اخناتون» و«نفرتيتي» 1940.

اما المسرح ذو الاتجاه الفلسفي فهو يعالج بوجه عام قضايا تهمّ مصير الانسان وعلاقته بالكون ووضعيته في الوجود ويبرز هذا المسرح ارادة الانسان في تحدّي عوامل الكون القاهرة اثباتا لذاتيته وتاكيدا على عظمته. ولعل اهم من طرق هذه الموضوعات توفيق الحكيم في مسرحياته الذهنية المعروفة.

وفيما عدا المسرح الفلسفي الذي يتّجه وجهة انسانية عامة فان الموضوعات المعالجة تعكس بوجه عام حيرة المثقف المصرى في مرحلة كان الاتّصال فيها بالحضارة الغربية قويّا وكان لزاما عليه الاجابة عن الاسئلة الملحّة التي تفرضها هذه الوضعية والتزام مواقف محددة ازاء الحضارة الزاحفة بقوتها المادية والمعنوية وموروثه الثقافي والروحي. وعلى ما لهذه المسرحيات من اختلاف في النظرة والتحليل فانها تلتقي في خاصية مشتركة هي نزعتها الاصلاحية المشربة بنظرة مثاليّة الى الواقع والى التاريخ والى الوجود .

واذا انتقلنا الى الطرق التي بها تعالج هذه الموضوعات وجدناها تنحصر في انماط مارسها المسرح الغربي على امتداد تاريخه واهمها ثلاثة : الدراما والكوميديا والتراجيديا . وهذه الانماط تنقسم بدورها الى انماط فرعية كثيرة ومتشعّبة حتى انّه يصعب في كثير من الاحيان التمييز بين فويرقاتها الدقيقة. وليس مجال بحثنا الخوض في النظريات

المتعلقة بها فذلك موضوع تناولته مولفات اخرى مستفيضة (3).

وسنقتصر فيما يخصنا على ابراز خطوطها العامة وسماتها الاساسية لنبين فيما بعد ايندرج المسرح الطليعي ضمن نمط من هذه الاتماط ام يمثل نمطا قائم الذات متميز المعالم .

عرّف ارسطو الدراما (4) بانها محاكاة الفعل ، mimesis دون ان يحدّد مفهوم الفعل وهذا ما تولّى بيار ايمي توشار شرحه عندما قال : « ان الفعل هو الحركة التي تيسّر لشيء ما ان يولد وينمو ويموت بين البداية والنهاية » (5)

---

3) نذكر من بينها العناوين التالية :
- « المسرح في مفترق الطرق » لجون جاسنر ترجمة سامي خشبة
- « نظرية المسرح » لاريك بينتلي ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت
- « فن المسرحية » لفردب ميليت وجير الدايدس بنتلي ترجمة صدقي حطّاب
- « نظريّة الدراما من ارسطو الى الآن » لرشادرشدى
- « فن كتابة المسرحية » لجون اجرى ترجمة دريني خشبة
- اشهر المذاهب المسرحية دريني خشبة
- « في الادب المسرحي » : لمحمد كامل حسين

4) من المؤلفات التي افردت لمعالجة الدراما نذكر العناوين التالية :
- « الحياة في الدراما » : لاريك بنتلي ترجمة جبران ابراهيم جبرا
- « الدراما والدرامية » : لداوسن ترجمة جعفر صادق الخليلي.

5) نقلناه عن جمعة احمد قاحة : « المدارس المسرحية وطرق اخراجها » .ص 24.

فمهمة الدراما اذن هي محاكاة الحياة ومحاولة مشاكلتها.
ولمّا كان الواقع مشكليًا في جوهره تعدّدت وجهات النظر في تأويله فنشأت المدارس وتعددت المذاهب واذا القينا نظرة عاجلة على المسرح التقليديّ في مصر وجدناه متأثرا بهذه المدارس والمذاهب جميعا في فترات متقاربة نسبيا ذلك ان المترجمين عند ترجمتهم المسرح الاجنبيّ، لم يلتزموا بمذهب دون اخر وإنما أخذوا منه ما إتّفق حسب ميولهم الذاتية وما تمليه عليهم اذواق القراء الفردية وان أمكننا ان نلمس غلبة بعض الاتّجاهات على بعض وفقا لملابسات المجتمع وظروف حياته الموضوعية.
ففي مرحلة اولى غلب الاتجاه الرومنطيقيّ فكثرت المسرحيات ذات الطابع الميلودرامي المليئة بالمواقف المثيرة والانفعالات الحادة والتقلبات الفجئية في الاحداث (6) وهي مسرحيات ترمي فيما ترمي اليه على الصعيد الفنّيّ الى إثارة المُشاهد وإلهاب عاطفته وجعله ينفعل بالاحداث انفعالا شديدا. ومن ابرز من تعاطى هذا النمط من المسرح فرح انطون وعباس علام.
وفي مرحلة ثالية غلب الإتّجاه الواقعيّ وعلى ما لمَتبنِّي هذا الاتجاه من فروق في نظرتهم الى الواقع وفي تحليله (7) فهو بوجه عام يسعى الى خلق جو يوهم بالواقع والى نقل نماذج وشرائح اجتماعية وفحصها بموضوعيّة وتجرّد. ومن اكثر الكتاب

---

(6) خصّ علي راعي الميلود راما في مصر بدراسة مستفيضة عنوانها: «مسرح الدم والدموع».

(7) تتعرض بعض المؤلّفات التي أحلنا عليها سابقا الى تحليل مختلف الإتّجاهات المنطلقة من الواقع مادة لتشريحها من الواقعية الى الطبيعية الى التعبيرية الى الواقعية الاشتراكية. من هذه المؤلّفات نذكر خاصة: «المسرح في مفترق الطرق» لجاسنر و«نظرية المسرح» لبينتلي.

المسرحيين التزاما بالواقعية مذهبا محمد تيمور ومحمود تيمور وكذلك الحكيم في بعض مسرحياته (8).

اما الكوميديا فمن اخصّ سماتها في مصر(9) افتعال المواقف المضحكة والاكثار من الحركات وتضخيمها وتعمّد التلفّظ بالكلمات النابية. ومن اشهر كتاب المسرح الهزليين وممثّليه : عزيز عيد والكسار والريحاني. (10)

اما التراجيديا فيعرفها ارسطو بقوله :«هي محاكاة فعل تام نبيل لها طول معلوم بلغة مزودة بالوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الاجزاء، وهذه المحاكاة تتمّ على يد اشخاص يفعلون لا عن طريق الحكاية والقص وتثير في نفس المشاهد الرحمة مما يؤدى الى التطهير Catharsis من هذه الانفعالات وأقصد باللغة المزوّدة بالوان من التزيين تلك التي يكون فيها ايقاع ولحن ونشيد» (11) ومن خاصيات التراجيديا

---

8) خاصة تلك التي نشرت في مسرح المجتمع والمسرح المنوع 1956

(9) افردت دراسات متنوعة للمسرح الكوميدى في مصر منها :

– «المسرح الكوميدي من الريحاني الى اليوم» لمحمد فكرى.

– «مسرح نجيب الريحاني» ليحيى حقي الكاتب عدد 15 يونية 1965

– «الريحاني والكوميديا العربية» لنعمان عاشور المصدر السابق ص 42.

(10) لا يفوتنا ان نشير الى ان هؤلاء المؤلفين والممثلين حظوا باقبال جماهيرى عريض في الثلاثينات والاربعينات.

(11) نقلناه عن فوزى فهمي من فصل له عنوانه :«مفهوم التراجيديا عند اليونان» مجلة المسرح مارس 1966 ص 76 كما اورده جمعة قاجة في كتابه «المدارس المسرحية» ص 10.

احتداد الصراع فيما بين قوى متقابلة والتركيز على شخصية بعينها تحمل في كيانها بذور سقوطها او تصارع قوى خارجية قاهرة ويكون السقوط اوقع في النفس كلما كان البطل ارفع مقاما في السلّم الاجتماعيّ.

ولكل نمط من الانماط المسرحيّة التي أتينا على تحليلها في ايجاز مقتضياته وخصوصياته من حيث تحريك الشخوص وتصوير علاقات بعضهم ببعض وطبيعة الحوار ومراعاته لمقتضى الحال وتجسيم المواقف وصنع الاحداث وهي عناصر تختلف احيانا في صلب النمط الواحد باختلاف اتجاه المسرحية ونوعيتها (٤).
وسنحاول في مرحلة اخيرة - وان في شيء من التعسّف الناجم عما ذكرنا من خصوصيات كل صنف من الاصناف المسرحية على حدة ان نبرز اهم الخصائص المميّزة لبنية المسرح التقليديّ وهي خصائص تحددت منذ ارسطو وتدعمت تنظيرا وممارسة بعده وطوال عصور طويلة حتى استقرت في الاذهان واضحت دعائم ثابتة يعتمدها النقاد اساسا لنقدهم.

- تكون الشخصية عادة محددة المعالم بارزة السمات الذاتية واضحة السلوك والتفكير وهي غالبا ما تعبر عن اراء الكاتب تعبيرا وضعيّا نعني ان يجسم سلوكها ضمنا او صراحة القيم التي يؤمن بها الكاتب والتي يسعى الى تبليغها القارىء والى اقناعه وجدانيّا او عقليّا بجدواها.
ويتركز اهتمام الكاتب في أغلب الحالات على شخصية واحدة توسم عادة بالبطل وتكون مجسدة للفكرة التي يراد التعبير عنها.

---

(2) من ذلك اننا نميز في صلب النمط الكوميدى مثلا الانواع التالية: كوميديا الشخصيات وكوميديا المواقف وكوميديا الطبائع وهكذا...

- تتساوق الاحداث، على نسق من التطوّر المنطقيّ وتتفاعل الشخصيات بهذه الاحداث تفاعلا جدليا وبذلك يحصل تطور في سلوكها وطبيعة تفكيرها وفق المنطق نفسه الذي بمقتضاه تتطور الاحداث ، وهذا مبدأ كان عبر عنه ارسطو بالتحوّل من التعاسة الى الشقاء او من الشقاء الى السعادة.

- يقوم هذا المسرح على عنصر هام هو عنصر الصراع . ولهذا الصراع وجوه كثيرة ابرزها الصراع النفسيّ والصراع المبدئيّ والصراع العقائديّ.

- احتداد الصراع يؤدّي إلى تأزّم الوضع ويبلغ هذا الوضع منتهى تأزّمه فيما يطلق عليه عادة „العقدة" اذ تتشعّب السبل وتتداخل الخيوط ويكون المخرج عسيرا.

- يرتبط بالعنصر السابق عنصر التشويق والاثارة وذلك بتكثيف الاحداث وشدّ انتباه المشاهد.

- للّغة وظيفة تبليغية اساسا وهي تساعد على الكشف عن النفسيات وتطوير الحدث الى نهايته الحتمية ومن مقتضيات الحوار ان يكون مطابقا لمقتضى الحال.

وستكون لنا عودة الى معظم هذه العناصر في مواضع لاحقة من هذا البحث.

وهكذا يتضح لنا ان المسرح التقليديّ في مصر كان يخضع من حيث مفاهيمه وفنياته الى قوالب تقليدية ثابتة . الا ان هذه المفاهيم والفنيات سينتابها تطور مشهود بل ستهتز من اساسها

بظهور نزعات جديدة مغايـــــرة للرؤية الارسطالـــــية للفن. وقد ظهـــرت بوادر هذه النزعـــــة اول ما ظهرت وترعرعـــــت في اوروبا وعلـــــى الاخص في فرنســـــا ومنها انتقلت الى مصــــر عن طريــــق الترجمـــــة والاقتبــــاس فتبنتها جماعــــة من المؤلفــــين حاولت تأصيلهـــــا في التربة المصريـــــة. وهذا يقودنا حتما الى بسط مشكليـــــــة النزعـــــة الجديدة الموسومـــــة بالطليعـــية في مظانها الغربيـــــة اعتبارا منا ان ذلك سيعيننا على تحديد الموضوع وتبيـــــن سمـــــات الطليعـــــة في مصر لتأثـــر هذه بتلك. وسنحاول في عرضنـــــا لمشكلية المصطلح الايجـــاز التركيز على الاهم بالقـــــدر الذى يتيح لنـــــا بلورة المفهـــــوم وتوضيـــــح منهج الدراســـــة.

## 2. مفهوم الطليعة عند الغربيين

لم تبرز الطليعة في المسرح الغربي في شكل حركة قائمة الذات واضحة المعالم مثلما هو الحال بالنسبة الى سائر الحركات والمدارس التي تنطلق في مواجهتها المذاهب السابقة لها من مواقف مشتركة لدى فئة معينة غالبا ما تضمّنها بيانا. ومع ذلك تطالعنا الكلمة في كتب النقد والادب وتنعت بها بعض المسرحيات وشاع استعمالها في الخمسينات والستينات فاصبحت مصطلحا قائم الذات يسمّى به بعض النقاد صنفا معينا من الانتاج المسرحيّ كما تبناه بعض رجال المسرح ونظّروا له.

وقبل ان نخوض في تعيين المسمّى ونبسط مشكليّته علينا ان ندرس وان في ايجاز مسار المصطلح التاريخي ونقف على وجوه استعماله وتطور مفهومه عبر العصور.

ان العبارة الفرنسية *Avant-garde* (13) حديثة الاستعمال نسبيا اذ يرجع تاريخها الى القرن التاسع عشر او قبله بقليل (14) كانت في اول الامر تطلق على الكتيبة التي تتقدم الجيش للاستطلاع وتمهيد الطريق (15)

---

(13) *avant* من اللاتينية *ante* و *av* ومعناها امام *garde* مشتقة من الجرمانية *Wardôn* ومعناها انتظر / القاموس العالمي للالفاظ الادبية ج 2 ص 105 *Dictionnaire international des termes litteraires fascicule 2 p: 105*

(14) جاء في المصدر المذكور ( ص 106) ان اول نشرية اتخذت المصطلح عنوانا لها صدرت سنة 1794.

(15) كما تسمّى فيما يذكر المصدر السابق ( ص 106 ) باخرة قديمة كانت ترسو في مدخل المرفأ للحراسة

ثم اصبحت تدل في حدود سنة 1894 على التقدّم في مفهومه السياسي ولمّا كان التقدّم شعارا يمكن ان تتبنّاه تيّارات مختلفة الاتجاه اختصّت العبارة بمعنى الهجوم والتحدّى.(16) وما لبث هذا المفهوم ان تسرّب الى مجال الفن ومنه الى الادب وبذلك إتّسع حقل الكلمة الدلالي فشمل السياسة والجماليّة . ثم أطلقت الكلمة في العشرينات من القرن الحالي على جماعة امتازوا بخيال خصب خلّاق وامكانيّات فنّية وافرة تعمّدوا إثارة البرجوازيين والتشكيك في قيمهم الباطلة وطمأنينتهم الادبية والطبقية الزائفة باسم الحرية الشخصيّة والوعي الفردى. ومن اهمّ ما يميّز هذه الفترة الموسومة بسنوات الترف (17) الانحراف في السلوك والرغبة في صدم الوعي والبحث عن كل جديد لذاته (18) . هكذا يتبين لنا من خلال هذا العرض

---

16) يشير القاموس العالمي للالفاظ الادبية الى ان كلمة الطليعة حملت ايضا معنى الرجعية والعنصرية ومعاداة الحرية وذلك في اواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . ثم استعملت ابتداء من سنة 1920 للدلالة على المواقف التقدمية الاشتراكية بل الشيوعية من ذلك استعمال لينين التعبير التالي : «حزب الطليعة العمّاليّ» القاموس العالمي» ج 2 ص 106 .

17) *Les années de banquet*

18) يطالعنا في «القاموس العالمي ...» نص مقتطف من كتاب صدر سنة 1910 يتحدث فيه صاحبه عن مفهوم الطليعة في عصره . ومما جاء في هذا النص قوله : /« تسمّى الطليعة مجموعة من الفنّانين الشبّان تجاوزوا عن وعي الفنّ المعروف في عصرهم . وعارضوا الذوق السائد. وكان همّهم اكتشاف مجالات عاطفية وخيالية مجهولة ... كما عمدوا الى مراجعة الاشكال الفنّية المعروفة وأضفوا على اعمالهم الفنية ما اطلقوا عليه « الاحاسيس الجديدة»/ ج 2 ص 107 .

المجمل لتاريخ الكلمة ان من معانيها الملازمة لها الهجوم والجرأة على النقد والبحث عن قيم جديدة مع محدودية العدد وقلّته . وستظلّ بذور هذه المعاني قائمة في كل انتاج يوسم بالطليعيّ. فيما عدا ذلك تختلف الطليعة المعنيّة بالدراسة اختلافا جوهريا عن كل ما سبق تسميته طليعيّا. ونحن وان كنّا لا نعرف على وجه اليقين متى استعملت الكلمة لاول مرة لتعيين الاتجاه الجديد في المسرح الا اننا نرجح ان ذلك كان حوالي منتصف الخمسينات اعتمادا على قرائن ثابتة. من ذلك ان كتاب يونسكو « تقييدات وتقييدات مضادة» يتضمّن مقالا يرجع تاريخ نشره الى سنة 1956 وعنوانه «إنّي دائم على المنهج الطليعيّ»(19) كما نظّم المعهد الدولي للمسرح مؤتمرا خاصا بالمسرح الطليعي سنة 1959 ألقي فيه جمع من المهتمين بالمسالة سلسلة من المحاضرات المتعلقة بالطليعة جمعت وصدرت في نشرية تحمل عنوان: «محادثات هنلنسكي عن مسرح الطليعة» ممّا يدلّ على ان الكلمة كانت متداولة قبل هذا التاريخ وان المؤتمر أقيم للمساهمة في بلورة المصطلح وتحديد مفهومه أو مفاهيمه. وقد ألقى كلمة الافتتاح يونسكو رائد هذا الاتجاه وقال متعمّدا المفارقة (20) كعادته

---

(19) "Toujours sur l'avant- garde" Notes et contre Notes" p. 93

كما ذكر في المصدر نفسه ( ص 132) انه كتب سبع مسرحيات قصيرة عرضت كلها في مسارح طليعيّة من الضفة اليسارية في بداية الخمسينيات مما يدل على ان كلمة الطليعة وجدت قبل التاريخ المشار اليه لتعيين الاتجاه المسرحي الجديد.

(20) Paradoxe

في الكتابة : « يبدو أنّني من مؤلّفي الطليعة بل أظن أن هذا الأمر حقيقيّ لا شكّ فيها اذ إنّني هنا اسهم في المحادثات المتعلّقة بمسرح الطليعة » (1). ولا يفوتنا ان نشير الى وجود مجموعة من المصطلحات البديلة رافقت مصطلح الطليعة نسوق بعضها اعتمادا على ما أورده جاكر في كتابه « مسرح العبث » (2) منها المسرح النقيض وهي تسمية استعملها استانك بعد ان شاهد عرضا لمسرحية « في انتظار قودو » سنة 1953 . وقد تبنّى يونسكو هذه التسمية عندما كتب ما يلي: « إنّي من أنصار المسرح النقيض اذا كان يقصد به المسرح المضاد للمسرح الشعبي وللمسرح البرجوازي » (3) وفي سنة 1959 ظهر مقال عنوانه « المهزلة الميتافيزيقية » : بيكت ويونسكو » وصدر في السنة التالية 1960 كتاب اسلن « مسرح العبث » وبعد سنتين نشر جروسفوجل كتابا عنوانه : « اربع مسرحيات والمحظور » درس فيه صاحبه آثار أربعة مسرحيين عرفوا بثورتهم على الوضعية الانسانية والاجتماعية وهم : بيكت ويونسكو واداموف وجيني. وفي السنة نفسها ظهر في امريكا كتاب رونكو « مسرح الطليعة المسرح التجريبي في فرنسا » ونشر ستينك في السنة نفسها كتابا عنوانه « الكوميديا الداكنة : تطور التراجيكوميدى المعاصرة » افرده صاحبه لدراسة ظاهرة التراجيديا العابثة عند بيكت ويونسكو.

---

(1) نقلناه عن كتاب لطفي فام « المسرح الفرنسي المعاصر » ص 219.

(2) ص 31 وما بعدها "Le Théâtre de dérision" de E. Jacquart
بالنسبة الى المصطلحات واسماء المؤلفين والمؤلفات وضعنا في نهاية بحثنا ملحقا اثبتناها فيه بلغتها الاصلية المنقول عنها.

(3) Ionesco "Notes et contre Notes" p. 300

وفي سنة 1963 صدر كتــــاب لابل عنوانه « ما وراء المســـرح : نظــرة جديـــدة للشكل الدرامـــي» عالج فـــيه صاحبـــه تطور مفهـــوم الدراما عند كتاب المســـرح الجدد وهم بيكت ويونسكو وجينـــــــي واداموف وفـــي السنة التالية ظهر مؤلــــف عنوانـــه : «مســـرح التمرد والمفارقـــة» لولورث . عالج فـــيه المؤلـــف مسرحيـــات عدد كبيـــر من المسرحييـــن عرفـــوا بنزعتهم التجديديـــــة في الكتابة المسرحية ( جينـــي واداموف ويونسكو وبيكت في فرنســـا ، و(دورمانت وفريـــش في المانيـــا ) و ( بنترو واردن في انكلتـــرا ، و( البـــي وجلبر فـــي امريكا ) (24)

ولكن ما الطليعة ؟ ما حدودها وضوابطها من وجهة نظر الكتاب والنقاد الغربيين ؟ فاذا كانت الكلمة تعني في مفهومها الواسع « انسلاخا عن العدد الضخم من القطيع ورفضا للانضباط ولاتباع المسلك العام » (25) فان كـــل اتجـــاه ينطبق عليه هذا التعريف يُعدّ طليعيا. بل إنّنا لا نعدم مسرحيـــات كثيرة كتبت في بدايات هذا القرن وتوفّرت فيها بعض خصائـــص المسرح الطليعيّ المعنيّ بدراستنا (26) ثم إنّ ما كان يعدّ طليعيّـــا لا يلبـــث ان يلتحـــق

---

(24) يورد منجلف في كتابه اللامعقول ( ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ص 12) إضافة الى ما ذكرنا . مصطلحات اخرى تعين الإتّجاه او الاتجاهات الجديـــدة «دراما اللاتوصيـــل» و«الواقعية المحدثة» و«كوميديا المخاطـــــر» و«دراما القسوة».

(25) برنارد دور المسرح الشعبـــي *BERNARD DORT"Théatre populaire p.410"*

(26) نذكر على سبيل المثال لا الحصر اسماء بعض من مهّدوا الطريق للطليعـــة الحالية ووضعوا اسسها في العقود الاولى من القرن العشرين: بيرو نللـــو ( من ايطاليا ) و سترند برج ( من السويد ) وتشيكوف ( من روسيـــا ) و جاري و تزارا و روسال و تارديو و بيشت ( من فرنسا )

ببقية القطيع ويصبح كلاسيكيا (27) كفى شاهدا على ذلك انضمام كوكتو وبعده يونسكو الى مجمع اللغة الفرنسي تلك المؤسسة الكبرى المحافظة على السنن والتقاليد الادبية والفكريّة واللغويّة كما هو معروف.

واذا مضينا في تحليلنا الى نهايته اقتضى منا الحال تبنّي احد الموقفين التاليين : إمّا اعتبار الطليعة تسمية باطلة لنسبيّتها وعدم اقترانها بزمن محدد وتشعّب مناهجها وإمّا دراسة كل الاتجاهات الطليعية ومحاولة التأليف بينها واستخراج عناصرها المشتركة ومثل هذا العمل عسير التحقيق لاختلاف الظروف التي نشأت في ظلها حركات المسرح التجديدية وتداخل فروعها. لذا وجب اعتبار المؤلفات المسرحية السابقة مقدمات للطليعة انطلاقا من موقف منهجي

---

(27) نجد صدى هذا الراى عند بعض الكتاب والدارسين من ذلك ان كورفان نسب الى يونسكو وجهة النظر التالية :« نحن لا نتفطن الى وجود طليعة الا بعد مضي الوقت وبعد ان تختفي من حيث هي حركة سباقة وتصبح خلف القطيع :(«المسرح الجديد في فرنسا» ص 6 ).ويعبر بارت عن راى مماثل عندما يقول :« مفهوم الطليعة نسبي وملتبس اساسا. فكل اثر يحمل قطيعة مع ما سبقه تهيأ له في وقته ان يكون طليعيا ولو كنّا ننظر اليه في عصرنا على انه متجاوز... ولكن يكفي ان يلحقه التقليد الادبي وان يضمّه اليه عن طريق مرونة ما حتى يصبح هذا العمل الطليعيّ كلاسيكيّا متجاوزا»(«مسرح الطليعة» مقال نشر في الحياة المسرحية العدد 17 -18 صيف خريف 1981 ترجمة رشيد نبات. ويرجع تاريخ نشر المقال في اصله الى 1961.)

ويعبر لطفي فام عن موقف مماثل عندما يقول: « الطليعة هي تعبير عن وعي جديد ونزعة الى التغيير ثم لا تلبث هذه النزعة ان تفرض نفسها.. وهذا معناه ان الطليعة لا يمكن ان يتعرفها احد في بدايتها انما نتعرفها بعد ان تنجح وتسود» («المسرح الفرنسي المعاصر» ص 220.)

هو ان هذه المؤلفات وان اقتربت في مفاهيمها وفنياتها من المسرح الطليعي ظلت معزولة ومحدودة التأثير. ولا يبطل حكمنا هذا ما كان للدادية ثم السريالية بعدها من صدى واسع في كل الاوساط الثقافية والأدبية وتأثير عميق في مختلف الانواع الفنية والادبية من شعر وقصة ورسم فقد ظل المسرح في شبه عزلة عن هذا التيار ولم يتأثر به الا اتفاقا ومن خلال اعمال فردية لم تحسّ احساسا كافيا بذاتها لتنتصب على قدميها قائمة وتفرض وجودها. (28) ولم يتحقّق هذا الا في ظل ظروف تاريخية وحضارية يؤرخ لها عادة بداية من الخمسينات عندما برز الى الوجود نوع من الانتاج المسرحي قلب المفاهيم الموروثة للمسرح ولقي من بعض المحافظين معارضة عنيدة قابلها بموقف مماثل من التحدى والاصرار على المضيّ في طريق التجديد (29) الا انه يبدو أنّ ليس هناك في المستوى النظريّ على الاقل من وجه اتفاق يوحّد بين كتاب الطليعة آنيا ويصل حركتهم بسلسلة الحركات التجديدية السابقة عموديا سوى ما يسم مواقفهم من تحدّ للمسرح التقليدى ورفض له وهجوم عليه. ومثل هذه الوضعية ليس من شأنها ان تيسر مهمة الدارس في الجمع بين كتاب لهم اتّجاهات ومناهج في الكتابة تختلف اختلاف كتابات بيكت ويونسكو وجيني وأداموف وغيرهم.

---

(28) لعل اكثر الدراسات استيفاء لهذا الموضوع دراسة لـ« بهار » عنوانها «مسرح دادا والمسرح السريالي » *H.BEHAR"Le Théâtre Dada et surréaliste " Paris . Gallimard 1979.*

(29) نذكر في هذا الصدد بالحملات العنيفة التي كان يشنّها قوتيى في صحيفة الفيقارو ضد نزعة يونسكو-وأقرانه - التجديدية وردود فعل هؤلاء المتحمسة.

ومما يزيد الامر تعقيدا ان الطليعيين انفسهم لم يكونوا متفقين فيما بينهم حتى على الارضية الايديولوجية والفنية التي يواجهون على اساسها النظام الايديولوجي والفنّي القائم . يشهد على ذلك تلك الخصومات التي كانت تحدث من حين الى آخر بين مسرحيين يدّعي كلهم الانتساب الى الطليعة (30) من ثم تعدّدت القراءات واختلفت التسميات واتّسع مفهوم الطليعة حينا فشمل كل اشكال المسرح الحديث وتقلّص حينا اخر فاقتصر على عدد محدود من المسرحيين حسب وجهات النظر والمنطلقات الايديولوجية والفنية للدارسين . المهمّ ان ظاهرة المسرح الطليعيّ وجدت وعلينا ان نبحث من خلال هذا الخضمّ الهائل والمتشابك من الآراء علّنا نهتدي الى خيط يصل بعضها الى بعض ويربط بينها جميعا. ولنحاول بادئ ذي بدء ان نجيب عن السؤال التالي حصرا للموضوع وتمهيدا لرسم الحدود. **هل تقوم الطليعة على الشكل ام على المضمون؟**

من المعلوم ان ما يسمّى بالطليعة المسرحية نشأ وانتشر في ظروف حضارية سادت فيها مفاهيم الفلسفة الوجودية العبثية كان من أهمّ دعاتها ومنظّريها سارتر وكامو. ومن المعلوم ايضا ان من اهم الاسس الفكرية التي تقوم عليها الطليعة المسرحية في بداية ظهورها على يد يونسكو القول بعبثية الحياة ولا معنى الوجود. واذا وقفنا عند هذا الحد وسلّمنا بهذه الفكرة

---

(30) يقول مارتن اسلن في كتابه : «ما بعد العبث» ص 271 متحدثا عن بعض ما كان ينشب من خصومات بين فرق طليعية تتبنى مواقف ايديولوجية متباينة :

«كان البرشتيون يهاجمون بعنف في صحيفتهم «المسرح الشعبي» اصحاب النزعة الطليعية المضادة والموسومة بالعبثية»

*M. ESSLIN"" Au delà de l'absurde " p.271*

اعتبرنا بعض مسرحيات كامو وسارتر المبنية على مفاهيم العبث طليعية ولكننا نفجأ بحكم ليونسكو ينفي فيه وسم مسرحهما بالطليعي مستثنيا مسرحية واحدة لسارتر هي « لا المخرج » بينما يعد ناقد مسرحي آخر هو ايريك بتلر(31) مسرح سارتر طليعيًّا ويذهب بييمون الى اعتبار مسرح كل من رومان وفيتراك واشار وأنوي طليعيا على ما لهؤلاء من اسباب وثيقة الصلة بالمسرح التقليدى مذهبا وفنا (32). ولنقف عند حكم يونسكو ونحاول تقويمه . فهل هو يستند الى مقاييس موضوعية ام الى شعور حدسي لا تدعمه البراهين ؟ لا شك في ان حكمه وان كان في جملته حدسيّا له ما يبرره موضوعيا. ذلك ان يونسكو يرفض الشكل الذى صيغت فيه مسرحيات سارتر وهو شكل يقوم على التفكير الفلسفي المقنن والحال ان الموقف العبثي الصرف فيما يرى يونسكو ينبغي أنْ يبني على المعاناة والتجربة المباشرة فيما تقوم فلسفة العبث على ايمان ضمنيّ بقدرة العقل والتفكير التجريدى على الفهم والتجاوز ومن ثم ينقض العبث ذاته بذاته وينتفي الموضوع المعني بالنقاش من أساسه فهل نعتبر اذن ان الشكل هو الدعامة الوحيدة التي تقوم عليها الطليعة؟ لا شك في أنه دعامة اساسية لكنّنا لسنا على يقين من أنّها الوحيدة فتحرير المسرح من القوالب

---

(31) تعرض الى كل هذه المواقف برونكو في سياق حديثه عن مفهوم الطليعة في المسرح الطليعي ص 11 وما بعدها .

(32) قد نستثني من هؤلاء فيتراك المتميّز في كتابته المسرحية باسلوب جديد يجعل منه احد الرواد الاوائل المبشّرين بالطليعة .

الموروثة تجربة سبق ان عمد اليها بريشت وبعده فايس وقاتي واحدثوا ثورة في اساليب التعبير المسرحي لا تقل خطورة عن تلك التي احدثها المسرح الطليعي العبثي (33).

وهكذا نستنتج ان للطليعة في الغرب مفهومين متعارضين على صعيد المضمون متحدين من حيث نزعتهما الى التجديد في طرق التعبير المسرحي والى البحث عن اساليب متحررة من القوالب الموروثة (34)

---

(33) نحن لا نطمئن كل الاطمئنان الى استعمال الطليعة العبثية مصطلحا. فعلاوة على انه لا وجود للعبث (او اللامعنى) في جوهره الخالص وان لم يكن ذلك الا لأن عملية الكتابة تعكس رغبة المؤلف في تحقيق التواصل بينه وبين محيطه الخارجي فان عدم الالتزام بموقف - وهو ما يتشبث به ويدعو اليه معتنقو هذا المذهب وعلى راسهم يونسكو - هو في واقع الامر موقف والتزام (سلبي في اغلب الحالات) وسنبدى راينا في نوعية الايديولوجيا التي تعكسها الطليعة عند تناولنا لها بالتقويم. الا اننا نعتمد مصطلح العبث لمقتضيات منهجية اذ هو يسمى فلسفة لها اعلامها ومنظّروها. ما يهمنا تأكيده حاضرا ان يونسكو هاجم باسم الفن للحياة... او للموت - النزعة البريشتية هجوما عنيفا مآخذا اياها بانها تعليميّة هادفة توظّف فنياتها المستحدثة لخدمة اغراض ايديولوجية. إن اختلاف المنطلقات الايديولوجية هذا بين النزعات التجديدية هو مصدر الخصومة المشار اليها منذ حين وهو ايضا مصدر الخصومة المعروفة التي نشبت بين يونسكو والناقد الانكليزى الشهير تاين حول وظيفة المسرح.

(34) يقول احد الدارسين متحدثا عمّا يفرّق بين الاتجاهات الطليعية وما يوحّد بينها: «لكل نزعة من النزعات الطليعية اسلوبها في الكتابة وطرق عملها الا أنّها تتحد في بعض السمات اهمها ثورتها على القوالب الموروثة وتفجيرها البنى والقواعد المتواضع عليها» («القاموس العالمي ...» ص 112) ويعبر فليتشير عن وجهة نظر قريبة من هذه عندما يقول: «ينبغي الا ننظر الى هذه الحركة (الطليعية) بوصفها مدرسة... وانما من حيث هي تجمع جمهرة من الكتاب ذوى اعمار وخلفيات مختلفة يعبرون عن تقارب معين في الاهداف بجعل من الممكن لنا ان ننظر اليهم ككلّ.. ان ما يجمعهم كلهم يبدو انه الاهتمام بالشكل لا بالمضمون» (إتجاهات جديدة في الادب «ترجمة نجيب المانع ، ص 201).

وستظل هذه الثنائية - بين الثورة في الشكل والثورة في الشكل والمضمون معا - قائمة في كل انتاج يوسم بالطليعي.وننهي هذا الجزء من بحثنا بنقل فقرة تلخّص ما يتّسم به مفهوم الطليعة من قلّة وضوح بقدرما تعكس ثراء المعاني الكامنة فيه ثراء يذكي تطلعنا ويحفزنا للبحث : «الطليعة هي حركة او على الاصح حزمة من الحركات.. في صلب كل واحدة منها اكثر من مجهود واكثر من اسلوب واكثر من قاعدة فلسفية وسياسية ... وليس لها من قاسم مشترك يوحّد بينها ويجمع بعضها الى بعض سوى عدد محدود من الخصائص العامة» (35).

ان ما يهمّنا دراسته هو بالتحديد هذه الخصائص العامة ولكن قبل ان نباشر استقراءها في المسرح الطليعي المصرى لا بد ان نعرف تأثر المسرح المصرى بمسرح الطليعة في الغرب والقنوات التي حصل بواسطتها هذا التأثّر.

---

(35) القاموس العالمي.... ص 113

## 3. اتصال المسرح المصرى بمسرح الطليعة في الغرب

لكلمة الطليعة في العربية مفهوم لغوى سنتعرض اليه في موضع لاحق ولها كذلك مفهوم اصطلاحي نفترض انها اكتسبته حديثا باطلاع رجال المسرح في مصر على الاتجاهات الحديثة في الغرب انتاجا وتنظيرا ويهمنا ان نثبت ان هذا الاطلاع حصل فعلا ونبيّن كيف تمّ والوسائل التي بها تحقّق أمّا من حيث وجوه التأثر وطبيعته اى هل اكتفى المصريون بالتقليد والنسج على منوال الغربيين ام أنّهم على العكس من ذلك تمثّلوا هذا المسرح الجديد ووقفوا منه موقفا معينا وحاولوا تجاوزه فتلك مسائل سنشرحها في فصول لاحقة من هذا البحث بعد ان نكون قد درسنا معالم المسرح الطليعيّ في مصر والممنا بمختلف جوانبه.

صورة الإطّلاع تتجلّى في مظهرين : إطّلاع مباشر وإطّلاع غير مباشر ونعني بالوجه الاول ما ورد في كتابات مؤلّفي المسرح المصريين انفسهم من اقوال تدلّ على انهم ألمّوا بمقوّمات الطليعة المسرحية في الغرب في صيغتها الابداعية او التنظيرية. وليس في وسعنا بطبيعة الحال ان نتقصى كل ما كتب هؤلاء المؤلفون عن المسرح الجديد و ما ساقوه في شأنه من خواطر وتحاليل ضمّنوها مقالاتهم وتآليفهم النظرية او صدّروا بها مسرحياتهم فهي كثيرة لا يتّسع مجال بحثنا لاحتوائها لذا راينا الاقتصار على اهمها واكثرها دلالة على الظاهرة فاوردنا فقرات مقتطفة مماكتبه كل من توفيق الحكيم وعبد الصبور

ويوسف ادريس وثلاثتهم من اكثر الكتاب المصريين تاثرا بالاساليب الحديثة في التاليف المسرحي واستعمالا لها.

فالحكيم يتناول ظاهرة المسرح الحديث في اكثر من موضع من مؤلفاته وخاصة في مقدمة بعض مسرحياته، من ذلك ما جاء في مقدمة «ياطالع الشجرة» من حديث مستفيض نسبيا عن تجارب مسرحيّة جديدة شاهدها واحتكّ بها عندما كان مقيما بباريس وهي تجارب كانت مهّدت لظهور المسرح الطليعي في مطلع الخمسينات من هذا القرن. ومما جاء في حديثه قوله: «كان المسرح في عشرينات هذا القرن قد بدا يلتفت في دهشة الى مجدد ايطالي «بيرندلو» وكنت انا من اوائل مشاهديه في باريس وأذكر جيدا كيف استقبل يومئذ بذلك الاستقبال والنقاش من خاصة المثقفين في مسرح طليعي صغير» (36)، ويستمر يتحدث عن محاولات تجديدية اخرى تبعتها فيقول: «كان هذا هو الوضع (يشير الى مسرح ابسن وشو) في السنوات العشرين لهذا القرن اذا استثنينا بعض محاولات غريبة قام بها الفرد جاري في مسرحيّته «أوبوملكا» وجان كوكتو في مسرحيته «أورفيه» وعرسان برج ايفل» ومارسال اشار في مسرحيته «أتريدين ان تلعبي معي» ثم الامريكيّ ساتون فين في مسرحيته «في عرض البحر» محاولات إتّسمت بالغرابة والاغراب ولكن اغلب اصحابها لم يلبثوا ان هجروها الى المسرح الواسع ولم يحاولوا الظهور بمظهر المدرسة المتماسكة المصرّة على الصمود» (37) ان ما يلفتنا في كلام الحكيم أنه ألح على هذه المحاولات التجديدية المتّسمة بالغرابة

---

(36) ياطالع الشجرة ص 9

(37) يا طالع الشحرة ص 13

والاغراب ملمّحا بذلك ضمنا الى ما سيكون لها من أثر في ما سيظهر مستقبلا من اتجاهات تجديدية سيصلب عودها ويتّسع نطاقها وتنتصب على قدميها قائمة في ثبات ورسوخ وفعلا ينتهي الحكيم الى الحديث عن هذه الحركات فيقول : « وأخيرا ظهرت بعد الحرب الثانية وعلى الاخصّ في السنوات الخمسين لهذا القرن بوادر مدرسة جديدة في المسرح ظهرت متفرقة اول الامر بريخت من ناحية ويونسكو وبيكت وفوتيه وادا موف في ناحية اخرى وسرعان ما بدا على هذه الحركة علامات التماسك والاصرار واذا هي تصمد بقوة امام هجمات المعارضين من اغلبية النقاد والمشاهدين الى حد الذى لم يصبح في الامكان تجاهلها»(38) ويتأكد لدينا انه اطّلع على هذه الحركة وتعرف خصائصها عندما يطالعنا في موضع لاحق التساؤل التالي : « اذن ما الذى يدعوني انا الى ان انظر الى هذه الحركة نظرة الجد ؟» وكذلك قوله « وقد حاولت تجاهلها على الرغم من مطالعتي لإنتاجها»( 39)

ويفيدنا صلاح عبد الصبور بأنّه قرأ مسرح يونسكو وفتن به اشد الافتتان فيقول :« منذ خمس سنوات التقيت بالمسرحي العظيم يوجين يونسكو في مسرحيته الكراسي حيث كان يعرضها مسرح الجيب بالقاهرة وما كان العرض ينتهي حتى كنت قد انتويت ان ادخل عالم هذا الكاتب العظيم وسعيت اليه من خلال معظم اعماله» (40) وهو يرى ان مسرحيته ماساة الحلاج تلتقي فنيا بمسرح يونسكو مع انه كتبها قبل لقائه به من خلال مؤلفاته فيقول: حين كتبت هذه المسرحية وبدأت أنظر فيها بعين ناقدة وجدت فيها ما تمثلته واحببته عند غرامي الاخير : يوجين يونسكو» (41)

---

(38) المصدر نفسه ص 14 (39) المصدر نفسه ص 15

(40) ديوان صلاح عبد الصبور ص 700 (41) المصدر نفسه ص 701

الى هذا صدر له كتاب (42) يتضمّن محموعة من المقالات نشرها في تواريخ مختلفة وتخصّ دراسة بعض ما إطّلع عليه من مسرحيات غربية حديثة تلفتنا منها دراسته لمسرحية ازبورن «أنظر خلفك في غضب» (43) وكذلك دراسته لمسرحية يونسكو المذكورة آنفا (44) ومما جاء في معرض تقديمه لهذا المؤلف والتعريف بما كتب قوله: [ ومسرحية الدرس احدى قطعة الغريبة وهي أقلّ جذبا للجمهور من «الكراسي» او «الملك يحتضر» او «الخرتيت»] (45) كما يعبّر عبد الصبور ضمنا عن ولعه الشديد بالتجارب المسرحية الاجنبية المستحدثة ورغبته الجامحة في تعرّف ما إبتدعه الآخرون من فنيات جديدة معرضا بالمحافظين والداعين الى الإنغلاق وقطع ما يصلنا بالامم المتقدمة من روابط فنية فيقول: « والمنادون بالتثبيت والمحافظة هم اعضاء لجنة المجلس الاعلى ومذكّرتهم الشهيرة تكاد تسود وجه الحياة الادبية عندنا وتملأ القلب يأسا من أية محاولة لتطوير فننا واستحداث صيغ

---

42) عنوانه «مدينة العشق والحكمة» كما صدر له كتاب نقدى اخر عنوانه : «وتبقى الكلمة» ( يتضمن فيما يتضمن عرضا نقديا لمسرحية بيتر قايس مارا - ساد ).

43) المصدر المذكور من ص 36 الى ص 52

44) المصدر المذكور ص 133- 136 لعل تاريخ نشر هذا المقال يرجع الى بداية الستينات اعتمادا على قرائن كثيرة وردت عرضا منها حديثه في مستهلّ المقال ص 131 عن المسرح العالمي حين قال «وفي هذا الاسبوع يقدم لنا المسرح العالمي مسرحية الدرس ليونسكو ... ومن المعروف ان المسرح العالميّ وكذلك مسرح الجيب الوارد ذكره في الصفحة التالية أنشئا في بداية الستينات لعرض المسرحيات الاجنبية الشهيرة. وتضاءل دورهما حتى كاد يختفي من الصحف بعد سنوات قليلة من إنشائهما. وعلى وجه التحديد ابتداء من السبعينات.

45) المص نفسه ص 133

وأشكال جديدة لاحساسات وجداننا لولا ان يجيل الانسان طرفه... إلى أبعد من أفق هذه المذكرة الكسيحة فيجد المسرح المصريّ يتفتّح عن ثمر حلو ويجد المسارح المزدهرة في أنحاء العاصمة وهي تطوف مختارة في بقاع العالم المتحضر فتنقل إلينا أفانين الإبداع المسرحيّ مادخل منها في اطار الكلاسيك.. وما لا يزال منها في طور التجربة والاحتكاك بالتاريخ كيوجين يونسكو واعماله اللامعقولية »(46).

ولئن لم يؤثر ليوسف ادريس فيما نعرف له من كتابات نظرية عن المسرح حديث صريح يدلّ على تأثره بهذا الاتجاه اوذاك من الاتجاهات المسرحية الحديثة فان دراسته المسهبة الداعية الى تأسيس مسرح مصريّ (47)أصيل تفيدنا بمعلومات قيمة احيانا - وان سيقت عرضا للاستدلال - عن المسرح الحديث خارج مصر وتثبت اثباتا قاطعا إلمامه الواسع به وبأعلامه حسبنا ان نورد الفقرة التالية الموسومه بطابع جدالي :« يجب ان نفهم وندرك ان الفن ظاهرة انسانية اجتماعية لا بد لانتاجها من بيئة معينة تنبع من شعب معين وتنتج من اجل ذلك الشعب... ان برخت لم يكتب مسرحياته الا بالالمانية وكتبها اساسا للشعب الالماني... صحيح ان يونسكو كاتب روماني الاصل ولا يكتب للشعب الرومانيّ.. ولكنه اتخذ فرنسا وطنه الثاني ويكتب للشعب الفرنسي. وكذلك يفعل بيكت.. واورين شولا يكتب مسرحياته للشعب الانكليزى ولكنّه يكتبها اولا للشعب الايرلندى وكذلك ارترميللر وتينسي وليامز... ولوركالم يكتب مسرحياته وشعره واعماله كلها الا للشعب الاسبانيّ»( 48)

---

(46) المصدر نفسه ص 130 - 131

(47) نشرت الدراسة تباعا في مجلة «الكاتب» (العدد 34 جانفي - العدد 35 فيفرى - العدد 36 مارس من سنة 1964) ثم جمعت وألحقت بمجموعة مسرحيات يوسف ادريس المنشورة في مؤلف واحد يحمل عنوان «نحو مسرح عربي» ص 467، 495.

(48) نحو مسرح عربي ص 632

ونحن لا نشكّ في ان كثيرا من مؤلّفي المسرح المصريين كانو يحذقون لغات اجنبية اتاحت لهم الاطّلاع مباشرة على اتجاهات المسرح الغربي الحديث (49) وربما تعرف بعض هؤلاء المؤلّفين المسرحَ الحديث من مطانه اثناء زياراتهم لبلدان غربية واحتكاكهم بتجاربها الطليعية.وكلام الحكيم السابق يفيدنا بذلك.

اما الإطّلاع غير المباشر فنعني به الاهتمام الذى خصّ به المهتمون بالمسرح في مصر الطليعة المسرحية الوافدة. ويمكن دراسة هذه الظاهرة من وجهتين : أ - المؤلفات المترجمة عن المسرح الطليعي في الغرب ابداعا وتنظيرا.

ب - الدراسات المصرية المعنية رأسا بالتعريف بالمسرح الطليعي الغربي وبتحليل مظاهره.

ففيما يخص الوجه الاول بلفتنا ما اولاه المثقفون المصريون كتابا ونقادا من عناية فائقة بالمسرح الطليعي الغربي اذ ترجموا عددا وافرا من المسرحيات الطليعية الشهيرة-عرض بعضها في مسارح القاهرة-منها: «نهاية اللعبة» و«في انتظار قودو» ، لبيكت و«الدرس» و«الكراسي» ، ليونسكو و«زيارة المرأة

---

(49)من ذلك ما قاله نعمان عاشور في ترجمته الذاتية - وان كان هذا المؤلف المصرى الخطير لا يعنينا مباشرة لعدم تأثره تأثرا واضحا بالطليعة المعنية بالدراسة- من ان حذقه الانكليزية مكّنه من الاطلاع على الاتجاهات المسرحية الحديثة:«ما ان تركت الكلية ( في منتصف الخمسينات ) حتى وجدتني اعيش بكل كياني في المعترك الثقافي الذي يملا رحاب القاهرة. ولعل ابرزما عزّز هذا معرفتي اللغة الانكليزية وقدرتي على قراءتها وبالتالي الانفتاح المطلق على الثقافة العالمية المسرحية بكل نتاجها»(«المسرح حياتي» ص 135) الى هذا أُفرِد له ركن خاص في مجلة الكاتب للتعريف بالمسرح الجديد وتقديم نتاجه شرقا وغربا.

ولا يفوتنا ان نشير ايضا الى ان رشاد رشدى ، وهو من كتاب المسرح المتأثرين الى حدما بالطليعة كان رئيس قسم الانكليزية بجامعة القاهرة . وفي مقدمة له صدّر بها مسرحيتيه : «الفراشة» ، و«لعبة الحب» ، حديث مسهب عن بعض الخاصيات البنوية للمسرح الحديث.

العجــــوز لدورمانت وغيرها (50)

ولعله من المفيد ان نشير الى اختصاص فريق من المخرجين تلقّوا دراساتهم خارج القطر المصرى في اخراج هذا الصنف من المسرح من بينهم سعد اردش وكـــرم مطاوع و جلال الشرقاوى ونجيب سرور ووجــه الافادة ان الاختصاص يدل على درجـــة من رسوخ المسرح الطليعـــــي في مصر. وكثيرا ما كان عرض المسرحيـات الموسومـــة

---

(50) يذكر جلال العشرى في كتابه «المسرح ابو الفنون» ص 286 ان جميــــــــــع مسرحيات دورمانت وعددها ست ترجمها أنيــــس منصور وقدمت على خشبــــــة المسرح في منتصــف الستينات ومما ترجم ايضا من مسرحيات ولا نعرف اقدمـــــت على خشبة المسرح ام لا المسرحيات التالـــــية :

- «الشريط الاخير» لبيكت تـــــــــــــرجمها انور لوقا. مجلة «المجلة» العـــــدد 76 افريل 1963 ص 43.
- «كلّ الساقطين» لبيكت ايضا ترجمها نعيم جاب الله - مجلة «الكاتب» العدد 41 العـام العام الثاني عشر اغسطس 1964 ص 55
- «مرتجلة ألما» ليونسكو - ترجمة وتقديم عبد الرحمن بدوى «المجلة» العدد 77 مـاى 1963
- «المناورة الكبرى والمناورة الصغرى» لادموف - ترجمة وتقديم شفيق مقار مجلـــة المسرح العدد 73 مارس 9170 ص 92 ولعله من المفيد الاشارة الى أن تاسيـــس مسرح الجيـــب سنة 1962 بمبادرة من المخرج سعد اردش عند عودته من دراستـــه في ايطاليا مزودا بتجربة مسرحية ثرية كانت الغاية منه التعريف باتجاهـــات المسرح الحديثة والافادة منها. ومما جاء في خطاب سعد اردش عند افتتاحـــه المسرح المعني قوله : «ان مسرح الجيب لا يعتنق اتجاها فنيا معينا ولكنـــه يحاول مسايرة ركب التطور في مجتمعنـــــا واستطلاع كافة قطاعات الثقافـة المسرحية في العالم وتهيئة البيئة المعملية لاستنبات مقومات ثقافة مسرحية جديدة» نقلناه عن فصل لفؤاد دوارة عنوانه «تجارب مسرح الجيب في موسمين» (المجلـــة العدد 94 اكتوبر 1964 ص 46) كما اورده كمال عيد في مجلة «الاقلام» مارس 1981 ص 57.

بالاتجاه الجديد يثير نقاشا حادا وردود فعل متحمسة بين المهتمّين بالمسرح تأييدا او معارضة (1)

وتنقسم المؤلفات التنظيرية المترجمة الى صنفين : صنف اول يهمّ ما كتبه المسرحيون الغربيون المجدّدون عن مسرحهم او عن الاتجاه الجديد في المسرح بوجه عام. والى هذا الصنف ندرج ما كتب يونسكو من مقالات خصّتها الصحف المصرية باهتمام واسع ترجمة وتقديما ملخّصا (2)

وصنف ثان يخص الدراسات التي تناولت مسرح الطليعة في الغرب بالتحليل والنقد من اهمها «مسرح اللامعقول» لمارتن اسلن و"مسرح الطليعة" لبرنكو (3) و«المسرح الجديد» في فرنسا لكرفان و«التخدير في مسرح العبث عند يونسكو» لجورج ولوورث (4) و«مسرح بيكت من انتظار قودو ولعبة النهاية» بقلم فولي (5)

---

(1) نسوق في هذا الصدد شهادة رجاء النقاش عندما قال: "عرض «نهاية اللعبة» و«الكراسي» سنة 1964 نجح وأثار اهتمام الجمهور والنقاد على نطاق واسع بين معارض ومناصر متحمس" («في اضواء المسرح») ص 74

(2) حظيت كتابات يونسكو النقدية باهتمام كبير في الصحف والمجلات المصرية ولا يتّسع المجال لاستقصاء جميع ما ترجم له وما نقل عنه من اراء ومواقف في الادب والمسرح. حسبنا الاشارة الى مقالين على جانب من الاهمية ترجما له. الاول وعنوانه : «مسرح الطليعة» نشر في مجلة «المجلة» العدد 38 السنة الرابعة فيفرى 1960 والثاني عنوانه «الكاتب ومشاكله» ترجمه صنع الله ابراهيم مجلة «المجلة» السنة التاسعة العدد 95 نوفمبر 1964 ص 54.

(3) ترجمهما يوسف اسكندر حسب ما ذكره يوسف عبد المسيح ثروة في مقال له عنوانه : «إنسان يونسكو الشقي» مجلة الاداب العدد 6 يونيو 1971 (لم يذكر صاحب المقال تاريخ الترجمة).

(4) ترجمة سامية اسعد حسب المصدر نفسه

(5) ترجمة سعد اردش. مجلة «المجلة» العدد 73 يناير 1963.

الى هذا افرد الكتاب المصريون دراسات تعنى بالمسرح الطليعي الغربي منها فصول تعالج جانبا من الجوانب المميّزة للطليعة كالتركيز على انعدام التواصل وعجز اللغة عن التبليغ (56) أو على كاتب مسرحي معين (57) ومنها ما يتناول الحركة الطليعية جملة بالتقويم (58) ومنها ما يتناول المسرح الطليعي من وجهة تاريخية (59) ومنها أخيرا فصول ذات طابع جد الي (60) هذا عدا المقارنات والاشارات العابرة التي نجدها مبثوثة هنا وهناك في سياق عرض لمسرحية او تحليل لأدب كاتب مسرحي او تقويم لاتجاه مسرحي. كما نجد صنفا اخر من الدراسات يمسح مجالا أوسع وتفرد له مؤلّفات مستقلة نكتفي بالاشارة الى اثنتين منها: «إتّجاهات المسرح المعاصر» لجلال العشرى و«المسرح الفرنسي المعاصر» للطفي فام.

وننهي هذا القسم بايراد شهادات تثبت ما كان للطليعة الغربية من صدى واسع في الاوساط الثقافية ولدى المهتمين بالمسرح من ذلك ما قاله احد النقاد المسرحيين.

" كان لدخول مسرح العبث واللامعقول الى مصر عند افتتاح مسرح الجيب واحتفاء النقاد به بصرف النظر عن قبولهم او رفضهم له اثره في الادب المسرحي" (61) كذلك ما قاله ناقد اخر :

---

56) «الاسس النفسية لمسرح اللامعقول» لعمر شاهين («المجلة» العدد 78 السنة السابعة يونيو 1963)

57) «أرتو اداموف من اللامعقول الى الالتزام دراسة في المسرح المعاصر» لنعيم عطية: («الكاتب» العدد 58 يناير 1966).

58) «العبث اسلوب لاموضوع» لهدى حبيشة (مجلة «المجلة» العدد 132 السنة الحادية عشرة ديسمبر 1967 ص 40) و«ما بعد الطليعة او اللامعقول» (سامية اسعد: «المجلة» مارس 1968) و«مسرح العبث هل فات أوانه؟» عبد الغفار مكاوى («الكاتب» العدد 86 ماى 1968.)

59) «الجذور التاريخية لادب اللامعقول» يوسف الشاروني («المجلة» السنة الثامنة العدد 95 نوفمبر 1964 ( ص 48)

60) «دفاع اللامعقول عن نفسه» عبد الرحمن بدوى(«المجلة» السنة السابعة العدد 77 ماى 1963).

61) «الثورة والمسرح الدرامي في مصر» (أمير اسكندر: «المجلة» السنة التاسعة العدد 104 يوليو 1965).

« بدأت صحافتنا الادبية وأوساطنا الفنية تتحدث باهتمام عن المسرح الجديد او مسرح الطليعة وتردّد أسماء مؤلفيه وتحاول التعريف بهم وباتّجاهاتهم » (62).

---

(62) من المقدمة التي وضعها انور لوقا لترجمة الشريط الاخير - المجلة العدد 76 افريل 1963 ص 70

## 4. اثبات استعمال المصطلح عند رجال المسرح في مصر

ان معرفة المهتمين بالمسرح في مصر المصطلح وتداولهم له امر لا شك فيه بعد ان حصل لدينا اقتناع بأنّ الإطلاع على الانتاج المسرحي الموسوم بالطليعي تم وقد تعرضنا في الفصل السابق اليه مستعملا في بعض المواضع غير أن تقصّي كل المجالات التي استعمل فيها وتواريخ ظهوره ومن تبناه ولأيّ غرض وهذا ما ينشده الباحث المدقّق امر صعب المنال لانه يتطلب الرجوع الى عدد وافر من الكتب والدوريات والجرائد اليومية وهو ما لا يتسنّى لمجهود فرديّ. لذا اقتصرنا على ما أتيح لنا الاطلاع عليه منمراجع اعتمادا على اجتهادنا الشخصيّ اساسا. فالدلالة اللغوية للطليعة يبدو انها لا تختلف اختلافا كبيرا عن نظيرتها في الفرنسية اذ استعملت الكلمة سابقا لتدل على الفصائل المحدودة العدد التي تتقدم الجيش للكشف والاستطلاع. ثم إتّسع حلقها الدّلالي فأصبح من معانيها السبق والرّيادة وهو المعنى المقصود من العنوان الذي إختاره محمود تيمور لكتابه «طلائع المسرح» المؤلف تحديدا للتعريف بالمسرح المصريّ في بداياته وبروّاده وأعلامه. والثابت ان الكلمة شاع استعمالها من حيث هي مصطلح في الستينات وإنْ كنّا نرجّح.وهذا مالا يقوم لدينا عليه دليل لافتقارنا الى بعض المراجع - ان المصطلح استعمل قبل هذا التاريخ لاننا وجدناه مألوف الاستعمال بعد متداولا لدى كثير من النقاد والادباء بصرف النظر عن المسمّى المعنيّ. واذا صح هذا الترجيح استقام لدينا يقين بأن المصطلح كان ونظيره الغربي متزامنين. ولنحاول الآن حصر بعض المواضع التي ورد فيها.

ففي مقال لنعمان عاشور عنوانه «جولة حول مسارح العالم» يقول في معرض حديثه عن المسرح الحديث في بولندا : «وتوجد

غير هذه المسارح فرقة هامة هي فرقة المسرح المعاصر التي تضم طلائع المسرحيين الشبان »(63) ويذكر من بين هؤلاء المسرحي الطليعي مروزك. وفي العدد الثالث من المجلة نفسها يطالعنا مقال عنوانه «مسار الطليعة التجريبية في باريس». وكتب عبد المنعم الحفني مقالا عن «الكراسي والسريالية» (64) جاء فيه مايلي ان مسرح الحيب في مصر مسرح تجريبي طليعي في نفس الوقت» واستعمل لطفي قام المصطلح نفسه في كتابه عن «المسرح الفرنسي المعاصر» الصادر سنة 1964 عنوانا لفصلين هما : «نشأة مسرح الطليعة» (65) وبين الطليعة واللامعقول» (66) ويقول نعيم عطية في سياق حديثه عن مسرح اداموف : «بدأ الكاتب المعاصر اداموف محاولاته في الكتابة المسرحية عام 1947 جنبا الى جنب مع رفاقه الطليعيين بيكت ويونسكو » ثم يستطرد متسائلا: «ما معنى ان يكون المسرح طليعيا ؟ما هو المعنى الحقيقي للطليعة في المسرح ؟» (67) وجاء في تحقيق حول مشاكل المسرح قام به جماعة من الباحثين هم جلال السيد وسمير فريد واميمة ابو نصر قولهم : «هناك ثلاثة انواع من المسارح: مسرح تقليدى ومسرح جماهيرى ومسرح طليعي» (68)

وكما رافقت تسميات بديلة مصطلح « الطليعة» في الغرب كذلك عرف النقد المسرحي في مصر نصيبا مماثلا من التسميات. وحرصا منا على تجنب الاطالة نكتفي بذكر بعضها الاكثر تواترا وشيوعا وهي : مسرح العبث ومسرح اللامعقول.

---

63 ) مجلة الكاتب العدد 1 - 1961 ص 19
64 ) الكاتب العدد 24 مارس 1963
65 ) المصدر المذكور ص 219
66 ) المصدر نفسه ص 227
67 ) الكاتب العدد 28 يناير 1966 ص 18
68 ) المجلة عدد 10 فيفرى 1963 ص 65

و"المسرح التجريبي"(69) وكنا وقفنا عليها مستعملة في بعض المواطن ولعله من المفيد ان نشير الى ان اكثر الدارسين في مصر استخدموا هذا المصطلح او ذاك دون تمييز او تبرير لاختيارهم . الا ان هذا لا ينفي حصول خصومات لا تخلو من حدة احيانا حول مفهوم المصطلحات المستعملة لتعيين الاتجاه الطليعي سنتعرّف بعض معالمها في الابان .

هكذا يتأكّد لدينا ان المسرح الطليعي الغربي حظي باهتمام بالغ لدى معظم المهتمين بالمسرح فوقع التعريف به وبأعلامه وأحيط بدراسات كثيرة تتفاوت حجما ودقّة كما ان المصطلح المعنيّ عرف وعرفت المصطلحات البديلة المواكبة له مما يحملنا على افتراض ان هذا النمط الجديد في التأليف المسرحي أثّر في نصيب من الانتاج المسرحيّ في مصر ووسمه بطابعه . لكن قبل ان نعنى بهذا الانتاج ونضبط مدونتنا يبدو انا مفيدا ان نعرف بكيفية فهم المهتمين بالمسرح في مصر لمصطلح الطليعة .

---

69 ) يليها في نسبة التواتر "المسرح المضاد" و"المسرح الجديد" وقد استعملهما مجتمعين في سياق واحد غنيمي هلال عندما قال :" هذا المسرح الجديد يدعوه النقاد الفرنسيون ايضا النزعة المضادة للمسرح /" ويستمر في السياق نفسه قائلا : "وللامعقول معنى مزدوج" المجلة عدد 10 فيفرى 1963 ص 66.

## 5. المصطلح كما ادركه رجال المسرح في مصر

يهمنا ان نبيّن في هذا الجزء من بحثنا كيف عرّف المسرحيون في مصر الطليعة وفهموها. وفي الحقيقة لا يطالعنا فيما كتب عن المسرح في مصر وفي حدود معرفتنا مؤلّف يتناول مفهوم الطليعة بالدرس والتحليل. وغاية ما نعثر عليه تعريفات عامة وخواطر عابرة تساق عرضا ضمن ما يكتب من دراسات عن المسرح الحديث في مصر او خارج مصر. ومن المهمّ ايضا ان نشير الى ان هذه التعريفات غالبا ما ترد في سياق جدالي تمتزج فيه صورة الفهم للظاهرة المعنية بالموقف منها، امتزاجا عضويا حتى ليعسر أن نتبيّن الى أيّ حدّ ينتهي الفهم ويبدأ الموقف (70)

لذا وجب ان نتحرى في معالجة المسالة فنقصر اختيارنا على ما التزم الموضوعية او نعتبره هكذا رغم ادراكنا ان اجتهادنا سيكون لا محالة مقصّرا لسبب بسيط هو ان كل فهم يلزم صاحبه ويعكس ضمنا او صراحة موقفه .

---

(70) نسوق الجملة التالية المقتطفة من فصل عن مسرح الطليعة للطفى عام («المجلة» عدد 35 فيفري 1964 ص 26) تدعيما لرأينا: «يعتبر بعض الدارسين ان مسرح الطليعة هو مسرح اللامعقول والسخرية المرّة والانعزال» فالتعريف المنسوب الى هؤلاء الدارسين يمكن ان نقرأه من حيث هو وصف موضوعي للمسرح الطليعي المجسّد لمعاني الشذوذ والغربة واليأس كما يمكن ان نقرأه في الوقت نفسه من حيث هو تعريض بنمط مسرحي يعتبر شاذا وغريبا ومنافيا للقيم السائدة . وهكذا يلتبس التعريف والوصف بالموقف والتقويم. والذي يملي حرصنا على تجنب الانسياق في عرض المواقف اننا خصصنا قسما هاما من بحثنا لتقويم ظاهرة المسرح الطليعي في مصر سنضمنها مواقف الكتاب منها .

ومن الكتّاب من استعمل كلمة الطليعة في مفهومها اللغويّ الضيّق من حيث هي تعيين لِاتّجاه او كاتب لا يحطى باقبال جماهيرى عريض وهذا ما يعنيه رشاد رشدى في معرض حديثه عن المذاهب المسرحية ردّا على سؤال وجّهه له مبعوث صحيفة اد يقول: «هناك ثلاثة انواع من المسارح : مسرح تقليديّ ومسرح جماهيريّ ومسرح طليعيّ » ثم يستطرد شارحا : « ورغم ان الحكيم لا يعد جماهيريا وانما طليعيا الا ان هذه المسألة نسبية منذ عشر سنوات كان يونسكو في باريس طليعيا بل ان جان انوى كان طليعيا في الثلاثينات واليوم يعدّ من اكثر الكتاب جماهيرية »(1)

ومن الكتّاب من يستعمل كلمة الطليعة في مفهومها الواسع العام معتبرا أنّها سمة كلّ حركة تجديدية تنسلخ عن العدد الضخم من القطيع وهو المعنى الذى عبر عنه محي الدين صبحي في مقال له عنوانه «مفهوم الطليعة » (2) وتأسيسا على هذا الفهم يعدّ مالارمي وقاليري من كتاب الطليعة . واذا انتقلنا الى صعيد البحث في مفهوم المصطلح واجهنا خضمّ من التعريفات المتقاربة او المتقاطعة او المتعارضة وهي في مجموعها تعكس حيرة وتردّدا يلخصهما احد الكتاب بقوله :«... من العسير تحديد طبيعة المسرح الطليعيّ وتركيبه وحدوده فقد كتب لهذا المسرح مؤلّفون مختلفون لا وجه للشبه بينهم ... وبعض هذه المؤلّفات تتناول النقد الاجتماعي وفي بعض الاحوال يصدر هذا المسرح عن كتابة شعرية ومثال ذلك مسرح ديبيار وبييدو وهو احيانا يعتمد على الكلمات المتقطّعة مثل مسرح بيكت» (3).

---

(1) مجلة «الفكر المعاصر» العدد 60 مارس 1966 ص 55

(2) الاداب عدد 9 سبتمبر 1972 كذلك يقول لطفي قام :«كل محاولة مسرحية انما هي نهاية عمل وبداية آخر ... من ثم يمكن القول بان المسرح الكلاسيكي كان طليعة للمسرح الرومنتيكي الذي هو بدوره طليعة للمسرح الرمزى وهكذا .»(«المسرح الفرنسي المعاصر» ص 227).

(3) لطفي قام الكاتب عدد 35 فيفرى 1964 ص 43.

ولعل اكثر أجناس التعريف لمصطلح الطليعة تواترا تلك التي تعرّفه من حيث مضمونه وهي في مجموعها تنحو وجهتين :

الاولى تزاوج بين الطليعة والفلسفة الوجودية العبثية وكثيرا ما يرد المصطلح المعنيّ مقرونا بمصطلحي العبث واللامعقول واحيانا بمصطلحات اخرى دون تفريق (74) وكأنّ المسالة لا تستحق ان تثير نقاشا بحكم ان المذهب الجديد اضحى مألوفا لدى عامة المثقفين جاري الاستعمال . المهم ان عددا كبيرا من الباحثين قرنوا الطليعة بالفلسفة العبثية فطفقوا يدرسون مختلف مظاهرها. ومن ابرز ما وقفنا عليه من دراسات ومن اكثرها دقة ونفاذا دراسة لطبيب نفساني عنوانها : «الاسس النفسية لمسرح اللامعقول»(75) تعرض فيها صاحبها الى الاعراض المرضية المميّزة لنفسية الشخصية في المسرح الطليعي مركّزا بالخصوص على العامل اللغوى الموسوم بالتفكك والاضطراب والمعبّر عن توتّر بين الذات المُفكِّرة والموضوع المحمول في خطابها. كما نجد في الاتجاه نفسه دراسات تناولت الطليعة فلسفيا نذكر منها على وجوه الخصوص دراسة قيمة لغنيمي هلال وعنوانها«نهاية اللعبة ومسرح العبث» ومما جاء فيها قوله :«هذا الاتّجاه لجديد يدعوه النقاد الفرنسيون النزعة المضادة للمسرح. وللامعقول في هذا المسرح معنى مزدوج فموضوعه من ناحية عبث الوجود او رهبه الفراغ في الكون رهبة يعيا بها العقل ومن ناحية اخرى تصوير الوعي الحاد بهذا الفراغ والعبث لا عن طريق المنطق الارسطي بل عن طريق تجارب معزولة تتّصل باعماق النفس المرتاعة امام ماساتها الهائلة اللامعقولة» ويواصل محلّلا جذور هذه الفلسفة عند كامو فيقول : حكم على سيزيف في الجحيم ان يدفع الصخرة الى القمّة حتى اذا لامستها انحدرت الى

---

74) بالاضافة الى ما تعرضنا اليه في مواضع سابقة من امثلة كثيرة تجسد هذه الظاهرة نورد المقطع التالي المقتطف من مقال لعبد المنعم حفني نشره في«الكاتب» عدد 23 فيفري 1963 :«ما هو مسرح الطليعة او مسرح العبث او مسرح اللامعقول او المسرح التجريبي ؟».

75) عمر شاهين «المجلة» العدد 78 السنة السابعة 1963.

السفح فلا يزال في عمله ابدا وكل همّه انه يبلو قوته بجهد عابث دائم اما طرافة المسرح الجديد فتتمثل في ان تشاؤمه مطلق اى في خارج حدود الزمان والمكان وتنعدم صبغته الاجتماعية ويعرض الانسان فيه وهو يواجه مصيره من العدم... حتى اللغة نفسها لم تعد اداة للتواصل بل هي اشبه بالصمت وشخصياته معزولة الوعي بعضها عن بعض فلكل امرئ لغته الخاصة به... وشخصياته اشبه بعرائس تحركها خيوط مجهولة في فراغ الوجود قد اختيرت من قطاع شاذ وهي مأخوذة بقلق ميتافيزيقي تجسمه ولا تبرره ويتأكد من خلالها دون ان يسمّى.... وكأنها تعيش حلما ثقيلا او كابوسا مريعا....» (76)

ولا يفوتنا ان نشير الى ان غنيمي هلال في مقاله السابق ادرك ادراكا عفويا حدسيا اهمّية الجانب الشكليّ عندما تحدث عن تصوير هذا الوعي بطريقة غير الطريقة الارسطية ولكنه لم يُسمِّه ولم يتطرق الى تحليله. وفي اتجاه مقابل ـ وهو الوجه الثاني في فهم الطليعة من حيث مضمونها. تطالعنا اراء تعتبر طليعيا ما كان ملتزما مسايرا للمرحلة الثورية التي تمر بها البلاد. وهذا ما عبر عنه المؤلف المخرج نجيب سرور احد اكثر المتحمسين للمسرح الملتزم المتحرر من القوالب الارسطية بقوله : « الطليعة هي رسالة الفن في مجتمعنا هذا ولا يمكن الا تكون تعبيرا عن المهام التاريخية التي تواجه جماهير شعبنا في آلامها واحلامها واهتماماتها الحيوية انها رسالة ثقافية وتربوية وتعليمية بالمعنى العريض..» ثم يضيف في السياق نفسه مؤكّدا ان الطليعة تعني التحديد في الشكل او في المضمون او في الشكل والمضمون معا : «« الطليعة او التجريبية هي اية رؤية جديدة في الشكل او المضمون في التاليف في الاخراج في الوسائل التعبيرية... وانها في النص الذي يقدم من خلال رؤية جديدة تماما...

---

76) «نهاية اللعبة ومسرح العبث.» («الكاتب» العدد 23 فيفرى 1963).

انها كل اضافة عميقة وجذرية ... كل اضافة حقيقية تحدث على خشبة المسرح في عناصر العرض جميعا او في عنصر منها تمهيدا لاحداث تغيير في اذهان واذواق ومفاهيم الجمهور»(77)

ويعبّر مخرج آخر هو كرم مطاوع عن وجهة نظر قريبة من هذه عندما يقول : «ليست الطليعة ان تقف على احدث ما يجري في الخارج بمعنى ان تتقمّص شخصية وافدة علينا وانما هي الاستنبات الذاتي من خلال تجارب ذاتية للوصول الى لغة مغرقة في المحلية من ناحية المضمون اولا ثم بعد ذلك تلقائيا من ناحية الشكل ومن الاغراق في المحلية يمكن ان تصبح تجربتنا طليعية وثورية فيها سمات العالمية» (78)

ولئن لم يحدد كرم مطاوع مفهومه للتجربة الذاتية فان السياق يدل على انه يقصد مقومات الشخصية المصرية ( او العربية ) وعناصرها الثابتة .

ومن الكتّاب من عرّف الطليعة من حيث هي تجديد في الشكل وإن كان هذا النوع من التعريف اقل ظهورا من سابقه. وممّن تبنى هذا التعريف جلال العشرى اذ يقول «اللامعقول ليس معناه الغاء المعقول ولكن معناه التعبير عن اللامعقول بطريقة تتجانس معه وتكون هي الاخرى طريقة لامعقولة» (79)

---

77) حوار في المسرح ص 71

78) «حوار مع مخرج مسرح الجيب كرم مطاوع» ( بهاء طاهر «الكاتب» العدد 65 اغسطس 1966)

79) المسرح ابو الفنون ص 193 وفي موضوع آخر من المصدر نفسه ( ص 72) يتحدث عن حسن توظيف شوقي عبد الحكيم لأساليب المسرح الطليعيّ في مسرحيته «ملك عجوز» فيقول : «فيها تلتقي الاسطورة الشعبية المستمدة من فنون شعبنا التعبيرية المرتجلة بأحدث ما وصل اليه الاسلوب المستمد اصلا من المسرح الجديد او المسرح المعادى للمسرح».

وبين تعريف الطليعة من حيث الالتزام الايديولوجي و/من حيث التجديد في الشكل توجد كل انواع الإمتزاج والخلط احيانا. فهذا نعيم عطية يتردد، عن غير عمد على أغلب الظن - بين نوعي التعريف المشار اليهما فيتحدث عن تطوّر الطليعة مع اداموف من التجديد في الشكل الى التجديد في المضمون قائلا : «لقد تحول أداموف من طليعي من حيث الشكل الى طليعي من حيث المضمون وهو بذلك اعطى الطليعة معنى اكثر وضوحا من ذى قبل». ثم يواصل قائلا :

«فبدلا من اقتصار الطليعيين الأوّل أمثال بيكت ويونسكو على التجديد في الاسلوب الدرامي وذلك بوضع كل مقوّمات المسرح التقليديّ موضع الاختبار نجد ان اداموف الان يفهم فكرة الطليعية على انها التجديد في المضمون بوجه خاص لا في الصيغ فحسب وذلك بوضع المسرح كله في خدمة اكثر الافكار السياسية والاقتصادية والاجتماعية تقدّمية »(80).

كذلك نلاحظ في تعريف الفرد فرج للطليعة ضربا مماثلا من التعثر. فهو يرى أنّ«المسرحيين الطليعيين قاموا لا بمجرد اصلاح او تعديل في فنهم بل بثورة كاملة في البناء لخلق متع جديدة لحرفتهم» لكنه لا يلبث أن يقرر ان المسرح الطليعيّ بشقّيه العبثيّ والملتزم كان ثورة فكرية عقلية يقول في هذا الصدد :«فهذا المسرح العقليّ والحديث قد ورث منحاه ومزاجه منذ ابسن وخلال فن شو وبيرونـدلو الى جيرود ووكوكتو حتى استقرّ اخيرا ناحية اليمين عند العبثيين وناحية اليسار عند الثوريين.. المهمّ أنّنا نعيش فترة سيادة العقل .... نعيش مرحلة فن الفكر»( 81)

---

80) «ارتور أداموف من اللامعقول الى الإلتزام: دراسة في المسرح المعاصر»(الكاتب،عدد 58 يناير 1966)

81) «دليل المتفرج الذكي» سلسلة كتاب الهلال العدد 179 فبراير 1966 ص 134

واخر من يهمنا التعريف بمفهومه للطليعة هو توفيق الحكيم الذى فصل بين المظهر العبثي منها ومظهر اللامعقول معتبرا ان الاول يهتم بالشكل والمضمون في آن فيما يختص الثاني - في منظوره - بالشكل دون المضمون (82) ولقد لقي هذا التعريف تجاوبا لدى قطاع عريض من المهتمين بالمسرح كتابا ونقادا . وسنعود الى هذا الموضوع بالتفصيل ونبيّن الاسباب الداعية الى تبنّي مثل هذه المفاهيم ونبدي موقفنا منها مبرزين مواطن التناقض فيها وزيف منطلقاتها .

ما يهمنا تأكيده الآن هو أن الطليعة لم تعرّف من وجهة واحدة وانما تعدّدت مفاهيمها بتعدّد مشارب المهتمين بها الفنّية ومنطلقاتهم الايديولوجية .

---

82 ) تعرض الى مفهومه للطليعة في مواضع كثيرة من كتاباته نخص بالذكر مقدمته لمسرحية «يا طالع الشجرة».

# الفصل الثاني

## مفهوم الطليعة في ضوء بحثنا والتعريف بالمدونة النصية

### ا- الطليعة المسرحية في ضوء بحثنا

عالجنا في فصل سابق الطليعة كما حددها كتاب المسرح ودارسوه في الغرب. ورأينا أنّها لم تؤسّس في شكل مدرسة محددة المعالم على غرار المدارس المعروفة سابقا في الغرب والقائمة على مبادئ فنية وفكرية مضبوطة وأنّ ما وصلنا من محاولات تنظيرية لها يتّسم بالتباين وفي بعض الاحيان بالتعارض. ويمكن حصر جماع هذه المحاولات في الإتّجاهات التالية :

1- الطليعة من حيث هي تسمية تطلق على كل حركة تجديدية تخرق السنن الفنية الشائعة شكلا او مضمونا او شكلا ومضمونا معا. ومن وجهة النظر هذه لا تختص الطليعة بحركة دون اخرى انما هي سمة للحركات التجديدية جميعها.

2- تعين الطليعة من وجهة نظر ثانية حركة ظهرت بوادرها في بداية القرن الحالي في الغرب وتبلورت في الخمسينات مع ثلة من الكتاب اشهرهم يونسكو وبيكت وجيني واداموف . وهي تنبني على نظرة عدمية الى الوجود على صعيد المضمون وعلى طرق في التعبير والاداء متحرّرة من القوالب الارسطية الجاهزة على صعيد الشكل.

3- تسمى الطليعة من وجهة نظر ثالثة حركة متزامنة والحركة السابقة الا انها سلكت وجهة ايدبولوجية مخالفة قامت على الدعوة الى إرساء مسرح ملتزم يربط بين الواقع من حيث هومادة تاريخية متحركة والفن المسرحي ربطا جدليا. وتعتمد هذه الحركة ايضا

على اساليب فنية مستحدثة منافية للمنطق الارسطي الا أنّها-خلافا للطليعة العبثية-موظّفة توظيفا تعليميا موجّهة لخدمة ايديولوجية ماركسية .

ان منطق الدراسة يقتضي منا ان نضبط فهمنا للطليعة حتى تستقيم لنا الارضية النظرية التي سنبني على اساسها المدوّنة ونوجّه بحثنا. فاى وجه من وجوه الطليعة سنتناوله بالدراسة ؟.

لا شك في ان بحثنا يتناول بالدرس الطليعة من وجهتيها العبثية والملتزمة ايديولوجيا سيتيح لنا الوقوف على اهم معالم الثورة المسرحية الحديثة شكلا ومضمونا. ذلك ان معظم الانتاج المسرحي المعاصر الجاد تأثر إن قليلا او كثيرا بهذا الاتجاه او ذاك او بهما معا مزاوجا بينهما صاهرا اياهما في أشكال تتفاوت نسبة الطرافة فيها. الا ان سلوك هذه الوجهة في الدراسة محفوف بالمزالق بقدر اهميته وثرائه. ذلك اننا سنضطر الى ان نتناول معظم الانتاج المسرحي المصريّ الحديث بالدرس وهو انتاج غزير ومتنوّع- دون ان نكون على يقين من أنّنا سنوفّق في رسم معالم التحدد بمختلف وجوهه. لذا وجب ان نأخذ انفسنا بالصرامة في تحديد الهدف على نحو يضمن لنا الوصول الى نتيجة واضحة . وتأسيسا على الإعتبارات المنهجية هذه بدا لنا أنّه من المفيد ان نقصر بحثنا على الطليعة العبثية لما حظيت به من اهتمام واسع في الأوساط المسرحية بصرف النظر عن مواقف الدارسين المعلنة والمعارضة- في مجملها لها لاسباب سنتبينها فيما بعد. ولنا ان نتساءل : لمّا كنا نقصد بالطليعة الإتّجاه العبثيّ في التأليف المسرحيّ فما الذى يبرّر إختيارنا لها مصطلحا والحال أنّنا وقفنا على تسميات اخرى يبدو أنها اكثر توافقا ونوعيّة دراستنا. لذا راينا من المفيد أن نقوّمها ونبيّن موقفنا منها.

فلقد أعرضنا عن اختيار اللامعقول عنوانا لدراستنا مع أنّه من اكثر المصطلحات استعمالا وشيوعا لسببين :

الاول: أنّ جميع مؤلّفي المسرح المصريين رفضوا وسم مسرحهم باللامعقول لما يرتبط بهذه التسمية في اذهان معاصريهم من معاني اليأس والاستسلام والقعود عن العمل وهذا يناقض ما كانت تدعو اليه السياسة الرسمية من وجوب العمل وتظافر الجهود لدعم مكاسب الثورة وإرساء دعائم دولة منيعة تقوم على مفاهيم التقدم والاشتراكية.

اما السبب الثاني-وهو الاهم-فيتمثل في أن التسمية لا تنطبق-فيما نرى-على المسمّى ولا تناسبه (82) فبالنسبة الى ماذا يعتبر هذا النمط من المسرح غير معقول اذا كان المقصود تحرّره من السنن المسرحية القائمة وعدم تقيّده بما درج كتّاب المسرح على إتّباعه من قوالب وبنى فنّية موروثة فللمسرح المعنيّ بالدراسة قواعده الداخلية ومنطقه الخاص واسلوبه المميز سنجتهد على امتداد جزء هام من بحثنا في تبيّنها وتعرف مداها. واذا كان المقصود الابتعاد عن المألوف الشائع والمنطق الوضعي الذي ناخذ انفسنا به او نريد ان نأخذ انفسنا به في حياتنا العادية فالتسمية كذلك لا تستقيم اذ إنّ هذا المسرح - بالتحديد- يحاكي

---

(82) فطن احد الدارسين المعاصرين الى التباس مفهوم اللامعقول واقترح تسميات اخرى فقال: [وهكذا وضعوا اللامعقول بكل ابتسار واعتساف في موقف المعارضة الكاملة للمعقول ويبدو ان مصطلح اللامعقول هو الذى أدّى الى مثل هذا اللبس ولو استبدلوا به اصطلاح «مسرح الخفايا» او «اللاوعي» او «مسرح الحياة العابثة» او «مسرح الطليعة» او ما شابه ذلك لكان للمسألة وجوه اخرى] (حنا عبود «الحياة المسرحية» العدد 6 / خريف 1978 ص 67).

من بعض جوانبه الحوار والسلوك العاديين ويبرز في صورته العارية الغليظة لا منطقهما المغلّف بالاستعمال المألوف والعادة. حتّى ان بعض الدارسين لم يتردّد في وسمه بالواقعية المحدثة»( 83).

كذلك رَفَضْنا تبنّي العبث عنوانا لدراستنا رغم شيوع استعماله راجع الى اسباب لا تختلف في شكلها عن تلك التي المعنا اليها آنفا وان اختلفت الى حدما مضمونا.

فهذا المصطلح كنظيره السابق رَفَضَه كافة المؤلّفين للاسباب ذاتها التي بمقتضاها رفضوا اللامعقول. كما ان التسمية لا توافق فيما نرى - المسمّى. فان كان المصطلح يرمز الى ظاهرة جنوح المسرح المعنيّ بدراستنا الى العبث بالقيم الموروثة الفنية منها والعقائدية والاخلاقية فهذا يصدق على جانب هام منه. الا اننا لا نرى لماذا لا نطلق التسمية نفسها على المسرح المعروف بالملهاة ( او المهزلة) والمليء هو الآخر بالسخرية وروح العبث. فان فعلنا انتفت التسمية واضحت ثوبا خلقا يتّسع لكل انواع المسرح العابث. واذا كان يراد بالمصطلح الفلسفة العدمية - اذ غالبا ما يرد ترجمة للمفردة

---

(83) هذا ما وسم به احد النقاد مسرح المؤلف الانكليزى بنتر الذى يعتبر من أعلام الطليعة المسرحية ورواد المسرح الغاضب في انكلترا - ويتميز سلوك شخصياته وحوارها بالسطحية المفرطة والابتذال والتكرار.

الفرنسيـــة : absurde (84) من حيث هي موقف من الحياة والوجـــود فالعبثيـــة في حقيقتها الجوهرية الصرف لا وجود لها مثلما المعنـــا الا نظريًا. ومجرد عملية الكتابـــة تعكس حاجة دفينـــة الى الفهـم والتفاهـــم والتوصيل والتواصل وبالتالي تعبـــر عن التزام في مفهومه الواســـع. ثم الا يفضـــي بنا هذا في نهاية التحليل الى إلحـــاق مسرحيات عدميـــة النزعـــة إلا أنها تقليدية الاسلـــوب (85) بالمذهـــب المسرحـــي الجديد ؟ فاذا فعلنا وجدنا انفسنا فـــي وضعية شبيهـــة بالوضعـــية السابقة واتّســـع مفهوم المصطلح فلم يعد يسمّـــي شيئا.

من المصطلحات البديلة ايضا «المسرح التجريبيّ» ومثلما هو الحـــال بالنسبة الى الطليعة في مفهومها الاول يمكـــن ان تُسمّـــى به جميـــع المحاولات الباحثة عن اشكال منافـــية للاشكال التقليدية القائمـــة. ومع ان التسمـــية مغرية الا اننا آثرنا عدم اتخاذها عنوانا لدراستنـــا لاقترانها اساسا بالمســـرح الملتزم ايديولوجيا والمتأثر بفنيات بريشـــت في التأليف المسرحيّ(86) وهو مسرح على أهمّيته البالغـــــــــــــة

---

(84) درج الدراسون العرب على ترجمتها بـ«عبث»عندما تسمّي الفلسفة الوجودية العديمة المعروفة وبـ«عبث» او «لا معقول»عندما تعيّن المسرح الموسوم بهـــذه النزعة الفلسفية. والحال ان لكلمة «عبث»مفردة بالفرنسية تقابلها هي derision بينما تقابل كلمة «اللامعقول» المفردة الفرنسية deraisonnable ويبدو ان مفهوم لفظة absurd في اصلها الانكليزي هو: ما كان غامضا وما ليس له معنى ونسوق الملاحظة التالية الواردة في كتاب اللامعقول( موسوعة المصطلـــح النقدي ص 9)«كلمة absurde تشير عند الفرنسيين والانكليز الى الفلسفة كما تشير الى الادب الذى يستند اليها ومن المفيد ترجمتها على وجهين «اللامعقول» عند الاشارة الى الادب و«عبث»عند الاشارة الى الفلسفة») وهي ملاحظة -فيما نرى- ليست دقيقـــة ولا تهدينا الى ايجاد ترجمة عربية نرتاح إليها.

(85) مثل مسرحيات سارتر وكامو

(86) ومع ذلك استعمل برنكو هذا المصطلح عنوانا ثانيا لكتابه/« مسرح الطليعة المسرح التجريبي في فرنسا» وخصّه أساسا لدراسة رواد مسرح «اللامعنى» في فرنســـا وهُم بيكت ويونسكو وأداموف وجينـــي .

لا يعنينا مباشرة في بحثنا إلا بمقدار توفّر بعض عناصره الفنية في المسرحيات المعنية بدراستنا.

كما آثرنا عدم اختيار مصطلح «الكوميديا الداكنة» عنوانا لبحثنا لأنه لايوحي باتجاه جديد مميّز في التأليف المسرحي ثمّ إنه يصلح لتسمية عدد وافر من المسرحيات يتجاوز الحدود المرسومة لبحثنا. وعلى العكس من ذلك لا يصلح مصطلح «المهزلة الميتافيزيقية» لغير عدد محدود من المسرحيات الطليعية تسمية (87)

وهكذا يتضح ان مصطلح الطليعة هو انسب المصطلحات عنوانا لبحثنا فله شرعية تاريخية من حيث إنه أُطلق في أوّل الامر لتسمية اتجاه عرف بنزعته العبثية وبتحرره من السنن الفنية الموروثة. ثم لئن تاثرت المسرحيات المصرية المعنية بدراستنا بأساليب المسرح الطليعي الغربي المشار اليه فاننا لا نعدم اشارات تلمح الى الاوضاع السياسية والاجتماعية القائمة في مصر على نحو من الالتزام قد لا نجد له نظيرا الا لدى عدد محدود من كتاب الطليعة العبثية في الغرب (88)

---

(87) فاذا صح ان نطلق تسمية الكوميديا الداكنة على عدد كبير من مسرحيات نعمان وعاشور والفرد فرج وسعد الدين وهبة وعلى سالم وغيرهم فتسمية المهزلة الميتافيزيقية قد لا تصلح لغير بعض مسرحيات عبد الصبور ويوسف ادريس

(88) نخص بالذكر منهم اداموف في مسرحياته المتأخرة وكذلك جيني في عدد من مسرحياته. وإن أنكر هذا المؤلف أن يكون قصد اي نوع من انواع الالتزام.

ولا يسعنا الا ان نؤكد على نسبية صلاحية مصطلح مّا في تسمية إتّجـاه أوالتعريف بمذهب ونذكّر في هذا الصدد بموقف رسل براون/في كتابه المضمن الموسوم ب«الدراميين البريطانيين المحدثين» فبعدأن يذكر عددا من التسميات التي أطلقت على النزعات التجديدية يردف معقباً «ليس ثمة قبعة (يشير الى التسميات) تناسب اكثر من رأس او رأسين . وغالبا ما كانت القبعات تناسب الصحفيين والدارسين الذين اخترعوها اكثر مما تناسب المسرحيين الذين اقحمت عليهم» (89) وما المصطلح «سوى تقريب وتسهيل لتعيين مجموعة من النزعات تجمع بينها بعض الخاصيات المشتركة» (90) ولكن مهما يكن موقفنا من المصطلح واحترازنا في قبوله فإنه ليس بوسعنا الاستغناء عنه لما تتوفّر فيه من مزايا يلخّصها مارتن اسلن بقوله : «المصطلح مفيد بوصفه وسيلة تتيح لنا تتبّع ومناقشة خصائص اساسية معينة يبدو انها توجد فيأعمال عدد من الدراميين» ( 91) .

---

(89) نقله هنجلف في كتابه اللامعقول ص 9 ترجمة عبد الواحد لولوة

(90) نقله صاحب الكتاب نفسه ( ص 10) عن بنتلي في كتابه «المسرحي مفكرا» ويضيف مؤلف هذا الكتاب قائلا «عندما تغدو المصطلحات ساحات قتال عندما يريد احدهم ان يعرف ايّ واحد من الاصناف هو الشيء الحقيقي تكون قد سقطنا من الحديث المعقول نحوهاوية الخرافات» ولعل المؤلف يقصد -إنْ صحّت الترجمة - أنّ ما يثار حول مفهوم المصطلحات من نقاش وخصومات يؤول الى ضياع هذه المصطلحات وفقدانها كل معنى.

( 91) مارتن اسلن «مسرح اللامعقول» ص 15

## 2. مشكلية ضبط المدونة النصية

آن لنا بعد ان بسطنا حدود الموضوع النظرية ان نضبط قائمة المسرحيات التي سنتولّى دراستها . واختيار المؤلفات يثير مشاكل مرتبطة في حقيقة الامر بمشكلية التنظير لجدلية العلاقة بينهما . فلقد بيّنا صعوبة تحديد الطليعة مفهوما. وهذه الصعوبة ستنعكس لا محالة على موقفنا من المؤلفات المسرحية الموضوعة بين ايدينا والمنتمية الى هذا الاتجاه او ذاك. فمن الجانب الكمّيّ عدد هذه المسرحيات وافر ولا تكاد تخلو واحدة منها من التأثر بوجه او بآخر من وجوه الاتجاهات الحديثة في التأليف المسرحي. النتيجة المنطقية لذلك ان مسحا شاملا للمسرحيات الموسومة بطابع الطليعة متعذر التحقيق. لذا وجب قصر جهدنا على انتقاء نخبة من المسرحيات الممثّلة للاتّجاه المعني حتى نتعرّف من خلالها معالم الطليعة في مصر والخصائص الكبرى المميّزة لها. فهدف دراستنا هو البحث عن هوية اِتّجاه معيّن وليس المسح والاستقصاء.

ولكن على اى اساس سنبني انتقائنا للمؤلفات المسرحية الطليعة ؟ فكل اختيار فيه مجازفة ولا يشذّ عملنا هذا عن هذه القاعدة . المهم ان نتثبت ونتحرّى في رسم الحدود حتى لا يكون اختيارنا مجانيا ولعله من المفيد ان نذكّر بان الطليعة من حيث هي اتجاه قائم الذات لا وجود لها انما وجدت نزعات واتجاهات وسم جماعها بالطليعي . واذا طالعنا مصطلح فهن الطبيعيّ ان نفترض أنه يلخص مادة ويعيّن انتاجا.ويهمنا اذن التمعن في هذا الانتاج حتى نتبيّن أتتوفر فيه خصائص مشتركة فنعتمدها في تقويمنا الاتجاه الجديد وفي استخلاص الى اى حد هو يستجيب لمقوّمات مدرسة .

وقبل ان نعرّف بمدونتنا ونباشر دراستها لا بد من ابداء ملاحظات تخص منهجنا في اختيار المؤلفات وفي دراستها :

أولا : أننا لم ندرج في مدونتنا الا المسرحيات الموسومة سمة واضحة بالاتجاه الطليعي أسلوبا ومضمونا. وتاسيسا على هذا المبدأ راينا اسقاط مسرحيات يبدو ان تاثرها بالطليعة لم يتعد حدود بعض الجوانب الشكلية فيما ظلت خاضعة اساسا لاساليب الكتابة المسرحية التقليدية ولمفاهيمها. نذكر من هذا الصنف على سبيل المثال مسرحيتي الحكيم «الطعام لكل فم» 1963 و«مصير صرصار» 1966 رغم ان بعض النقاد (92) يصنفهما في عداد مسرحيات الحكيم العبثية .

ثانيا : لم ندرج ضمن مدونتنا مسرحيات موسومة بالطليعة اسلوبا مختلفة عنها اختلافا بيّنا مضمونا ذلك انها تسلك وجهة سياسية اجتماعية صريحة على نحو لا ينسجم وتصورنا للطليعة من هذه المسرحيات «ليلى والمجنون» (1969) لصلاح عبد الصبور و«ليالي الحصاد» (1970) لمحمود دياب. (93)

وترسما للمنطق ذاته في عدم ادراج في مدونتنا ما لا ينسجم وتصورنا للطليعة ولنظامها أسقطنا مسرحيات لا تتناول منها سوى جانب من جوانبها مثلما هو الحال بالنسبة الى «الجنس الثالث» 1969 ليوسف ادريس فهي مسرحية ممعنة في الاغراب واستقصاء عالم الحلم مما يضفي عليها مسحة سريالية تبعدها الى حد مّا عن مفهومنا للطليعة .

---

(92) من هولاء نذكر رجاء النقاش في كتابه «في اضواء المسرح» ص 75 وكذلك نادية فرج في مؤلفها عن «يوسف ادريس والمسرح المصرى الحديث» ص 76.

(93) يمكن ان نضيف الى هاتين المسرحيتين مسرحيات اخرى لسعد الدين وهبه والفرد فرج وستكون لنا معها وقفة عند تعرضنا الى مكانة الطليعة في المسرح المصرى المعاصر ومدى تاثر الكتاب بها.

كما اسقطنا من مدونتنا مسرحيات لاسباب خارجية تتمثل في صعوبة فهم لغتها العامية على ما لبعض هذه المسرحيات من مستوى فني رفيع مثل مسرحيات شوقي عبد الحكيم (94).

الا اننا سنعتمد جميع هذه المسرحيات لابراز هذه الظاهرة او تلك من المظاهر المميزة للطليعة.كما سنعتمدها دليلا على ثراء الاتجاه الطليعي وامكانية توظيف فنياته توظيفا يمتد به خارج الحدود الموروثة عن الطليعة ويتجاوز صورتها المعروفة عند كتّابها الرواد.

فهل معنى ذلك أنّنا لم ننتق من المسرحيات الا اكثرها تمثيلا للطليعة واقترابا من روحها ؟.

لقد حرصنا على بلوغ هذه الغاية فتحرّينا في الانتقاء. ولكن هذا لا ينفي وجود تفاوت بين المسرحيات المنتخبة من حيث قيمتها الفنية فان كنا نعتبر مسرحية "الفرافير" ليوسف ادريس النموذج الاكمل المجسد للاتجاه الطليعي فلسنا نعتبر كذلك مسرحيات نجيب محفوظ المدرجة ضمن مدونتنا لا لقيمتها الفنية وإنما لانها وظفت اهم خاصيات هذا الاتجاه دون ان تتمثله ،ومن ثم فهي ستتيح لنا تبين الى اى حد وفّق المؤلفون في التقليد او تجاوز التقليد عند تقويمنا للظاهرة المعنية.

اما من حيث منهجنا في تناول هذه المسرحيات بالدراسة فلقد ركزنا في المقام الاول على الظاهر المشتركة الا أننا - اقتصادا للجهد - لم نقم بمسح شامل لهذه المظاهر من خلال المسرحيات المدروسة جميعها. وإنّما حاولنا ابرازها اعتمادا على بعض النماذج المجسدة لها مثال ذلك اننا اقتصرنا في استجلاء ظاهرة الغرابة المميّزة

---

(94) منها خاصة "المستخبي" 1963 و"الكلام" 1965 و"ملك عجوز" 1966.

للمسرحيات الطليعية بلا استثناء على بعض الامثلة المستقاة من اكثر هذه المسرحيات تحسيدا لها.

ومن جهة اخرى حاولنا ابراز مظاهر معينة يختصّ بها عدد محدود من المسرحيات لاعتبارنا اياها مكونا من المكونات الاساسية للمسرح الطليعي عامة (95) اما اذا وقفنا على ظاهرة منعزلة في مسرحية طليعية مصرية مّا بينما هي تحظى بجانب من الاهمية في المسرح الطليعي الغربي اهملناها ولم نأت على تحليلها الا عرضا. فللحركة على سبيل المثال اهمية بالغة في عدد غير قليل من المسرحيات الطليعية الغريبة الا ان حظها في المسرحيات المعنية بالدراسة ضئيل ولا تكاد تختصّ بها غير مسرحية "الفرافير" (ومسرحيات شوقي عبد الحكيم). ولعلّ السبب في افتقار المسرحيات الطليعية المصرية الى هذا العنصر والى الاشارات المسرحية بوجه عام مرده الى تأثر كتابها / ببعض وجوه الطليعة دون بعض.

وفيما يخص مؤلفي المسرحيات المنتخبة يهمنا أن نبدي الملاحظة التالية هي ان هؤلاء المؤلفين ينتمون بنسب متفاوتة الى الطليعة المسرحية.

فالحكيم هو من الغزارة والتنوع في انتاجه بحيث يصعب ان نصنّفه ضمن اتّجاه مسرحي معيّن ويبدو أنّه طرق الطليعة المسرحية اتّفاقا اذ حدث ان اطلع على نتاجها اثناء احدى زياراته الى فرنسا وإقامته بها مدة قصيرة نسبيا (96) فصادف من نفسه قبولا بعد تردّد وولجها مثلما ولج قبلها انماطا ومذاهب مسرحية متنوّعة اثراء للمكتبة العربية بتجارب جديد حسب صريح عبارته. ولنا عودة الى هذا الموضوع فيما بعد.

---

(95) مثال ذلك ظاهرة "التضمين"

(96) كان ذلك فيما يذكر بين سنتي 1959 و 1960 "يا طالع الشجرة" ص 14.

اما يوسف ادريس فقد استخدم في كتاباته المسرحية (97) وفيما عدا مسرحية "اللحظة الحرجة" 1956 اساليب المسرح الطليعي وفنياته مما يحملنا على اعتباره مؤلفا طليعيا بالمعنى الصحيح للكلمة.

ويصح ان نقول الشيء نفسه عن نجيب محفوظ في مسرحياته الخمس وعن صلاح عبد الصبور فيما كتب من مسرحيات مستثنين منها "مأساة الحلاج" الموسومة بأسلوب تقليديّ رغم ما يدّعيه صاحبها من انه وجد فيها ما تمثّله عند اطلاعه على انتاج يونسكو المسرحي. وكنا تعرضنا الى قوله كاملا في غير هذا السياق.

## 3. التعريف بالمدونة النصية

تتضمن المدونة التي سنعتمدها اساسا لدراستنا ستة عشر مسرحية سنتولى تقديمها تقديما دياكرونيا اى حسب اسبقية ظهورها زمنيا. وقد اعتمدنا في ضبط تواريخ ظهور المسرحيات علاوة على الاشارات الواردة عرضا في سياق بعض الدراسات معجم يوسف داغر الموسوم ب "معجم المسرحيات العربية والمعرّبة" (98).

– ياطالع الشجرة لتوفيق الحكيم نشرت سنة 1962 عرضها سعد اردش على خشبة المسرح سنة 1963 المسرحية مؤلفة من فصلين وهي مكتوبة بالعربية الفصحى. يتلخص موضوعها فيما يلي: ممثل عدالة يقوم بتحقيق حول ملابسات اختفاء زوجة موظف.

---

(97) وعددها سبع: "ملك القطن" 1955 و"جمهورية فرحات" 1956 و"اللحظة الحرجة" و"الفرافير" 1963 و"المهزلة الارضية" 1965 و"المخططين" 1968 و"الجنس الثالث" 1969.

(98) صدر في بغداد عن "وزارة الثقافة والفنون" 1978.

- الفرافير لـيوسف ادريس نشرت سنة 1963 واخرجها كرم مطاوع سنة 1964 ( 99) تتالف من فصلين لغتها العامية المصرية فيما عدا الاشارات المسرحية وبعض المقاطع (100) الحوارية. تقوم المسرحية اساسا على مواقف عابثة يفترض ان مولفا عهد الى بعض الممثلين بتشخيصها

-«رحلة صيد»لتوفيق الحكيم نشرت سنة 1963 (101) وهي مؤلفة من فصل واحد ومكتوبة بالفصحى: طبيب مصاب بجروح ألحقها به اسد تمر بخاطره وهو في شبه غيبوبة بعض ذكريات من حياته.

- رحلة قطار لتوفيق الحكيم نشرت سنة 1963 ( 102)وهي مؤلفة من فصل واحد ومكتوبة بالفصحى : قطار مسافرين يوقفه المشرفون على تسييره حتى يتثبتوا من لون العلامة الضوئية وتعرض اثناء وقوفه شرائح اجتماعية مختلفة.

- المهزلة الارضية لـيوسف ادريس نشرت سنة 1965 (103) قدمها على خشبة المسرح كمال ياسين سنة 1965 تتضمن فصولا ثلاثة وتجسم نزاعا بين ثلاثة اخوة حول الارث.

- يحيى ويميت لنجيب محفوظ نشرت ضمن مجموعة آثار المؤلف المسرحية في كتاب واحد عنوانه «تحت المظلة» (104) وتشترك هذه المسرحيات جميعا في ان كل واحدة منها مكوّنة من فصل واحد ومكتوبة بالعربية الفصحى

---

(99) سنعتمد في دراستنا هذه المسرحية والمسرحيتين الاخريين للكاتب نفسه النسخة المتضمنة الاعمال المسرحية الكاملة ليوسف ادريس والصادرة سنة 1974 بعنوان «نحو مسرح عربي القاهرة»(مطبعة الوطن العربي)والمسرحية المعنية تقع بين ص 180 و 260 من النسخة.

(100) Séquence

(101) صدرت مع المسرحية التالية«رحلة قطار» للكاتب نفسه في نسخة واحدة تحمل عنوان «رحلة الربيع والخريف»القاهرة دار المعارف ط 2 ،1968 وهي التي سنعتمدها في بحثنا. «رحلة صيد» تقع من النسخة بين ص 55 و 95

(102)«رحلة الربيع والخريف»ص 97-152

(103) «نحو مسرح عربي»ص 261 ص 352

(104) صدر عن دار مصر للطباعة سنة 1967 نص المسرحية المعنية يقع بين ص 105 و ص 134

تقوم المسرحية المعنية على حوار بين فتى وفتاة تتخلله مواقف غريبة

– التركة ( 105) للكاتب نفسه : فتى يترك له والده ارثا قوامه مجموعة من الكتب القديمة ومبلغا ماليا موصيا اياه بعدم انفاق المال قبل قراءة الكتب ولكن الفتى يهمل الوصية فيخسر هذه وذاك

– النجاة ( 106) اخرجها احمد عبد الحليم مدمجة مع «يحيى ويميت» في عرض واحد سنة 1968 تصور المسرحية علاقة عابرة بين رجل وامرة وتنتهي بكارثة.

– مشروع للمناقشة ( 107) لمحفوظ: مؤلف مسرحي يجتمع الى اعضاء الفرقة التي ستتولى تمثيل عمله المسرحي القادم ويدور بينهم نقاش حول موضوع المسرحية.

– المهمة ( 108) لمحفوظ تعالج علاقة غريبة بين رجل وفتى وتنتهي بهلاك الفتى.

– المخططين ( 109) ليوسف ادريس نشرت سنة 1968 وقدمت على خشبة المسرح في السنة نفسها ثم منعت الرقابة عرضها بعد فترة وجيزة. تتألف المسرحية من ثلاثة فصول معظمها مكتوب بالعامية : جماعة من المتآمرين يقومون بقلب نظام مؤسسة ويبسطون سلطتهم على العالم فيخططونه تخطيطا شاملا.

– الاميرة تنتظر لصلاح عبد الصبور نشرت في مجلة «المسرح» في عددين تباعا ( جويلية واوت 1969) ( 110) مؤلفة من فصل واحد لغتها الفصحى. اميرة تعيش صحبة واصيفاتها الثلاث على ذكرى قتل حبيبها لابيها واستئثاره بالسلطة دونها.

---

(105) تحت المظلمة ص 135 ص 163
(106) المصدر نفسه ص 166 ص 190
(107) المصدر السابق ص 191 ص 223
(108) المصدر السابق ص 226 ص 252
(109) نحو مسرح عربي ص 353 ص 404
(110) سنعتمد في دراستنا هذه المسرحية والمسرحية التالية لعبد الصبور المجلد الاول من ديوان الشاعر الصادر في بيروت عن دار العودة 1972.

- مسافر ليل ( 111) لعبد الصبور نشرت في مجلة "المسرح" ( سبتمبر واكتوبر 1969) لغتها الفصحى تصور علاقة غير عادية بين عامل تذاكر ومسافر وتنتهي بموت المسافر.

- بعد ان يموت الملك نشرت سنة 1973 ( 112) لغتها العربية الفصحى وتتالف من فصلين وملحق : تعرض مشاهد من حياة ملك ومشاهد من موته ومما جرى بعد موته .

- الدنيا رواية هزلية لتوفيق الحكيم نشرت ضمن مجموعة من المسرحيات في مؤلّف واحد يحمل عنوان المسرحية المذكورة سنة 1974. (113) لغة المسرحية مزيج من الفصحى والعامية المهذّبة :موظف تتجسّد له اثناء اغفاءة تلمّ به احلام متنوعة .

- لزوم مالا يلزم ( 114) نشرت مع المسرحية السابقة للمؤلف نفسه لغتها ايضا مزيج من الفصحى والعامية المهذّبة وتدور وقائعها في مركز شرطة يفد اليه اشخاص مختلفو الهوية .

ان تناول المسرح الطليعي في مصر بالدرس من وجهة دياكرونية يفيد في تعرف مدى التطور الحاصل في نمط المسرح المعني ووجوه هذا التطور فمما لا شك فيه ان المسرحيات المتاخرة زمنيا في جملتها اشد قتامة واذهب في التشاؤم . كما ان الجانب السياسي فيها اظهر بحكم الظروف السياسية الدقيقة التي عاشتها مصر بعد النكسة وما الم بها من احداث خطيرة قلبت كثيرا من المفاهيم السياسية وأثّرت في جميع مظاهر الابداع الفني والادبي.

---

(111) المصدر السابق ص 613 ص 681

(112) صدرت المسرحية في القاهرة عن "الموسسة العربية للدراسات والنشر" 1973.

(113) صدر المولف المذكور في بيروت عن دار الكتاب العربي تمسح المسرحية المعنية مائة وعشرين صفحة من ص 9 الى 129.

(114) "الدنيا رواية هزلية" ص 167 ص 201.

الا اننا سوف لا ناخذ انفسنا بدراسة الطليعية من هذه الوجهة على أهميتها. لان غرضنا هو تبيّن المعالم البارزة والخطوط الكبرى المميّزة لهذه النزعة الجديدة في التاليف المسرحي. لذا اخترنا دراستها من وجهة سنكرونية اى باعتبارها تكوّن نصا كبيرا واحدا لا نقف منه الا على المواطن المشتركة او شبه المشتركة مهملين الجزئيات والفوارق الضئيلة المميّزة لهذه المسرحية او لتلك ولهذا الكاتب او لذاك.

# الباب الثاني

## الاتجاه البنيوى الجديد في المسرح الطليعي

*++*+*+*++*+*+*+*++*+*+*+*+*+*+*+*+**+*+*+*+*+*+

يؤسس المسرح في مفهومه العام على مجموعة من الوحدات هي : وحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الحدث. وتنتظم هذه الوحدات بطريقة معينة لتؤلف ما يعرف بالدراما. ويعرّف احد الدارسين هذا النمط المسرحي بقوله : "تجرى الدراما في وسط محدد زمانيا ومكانيا قائم على النزاع والمواجهة بين اهواء متعاوضة تجعل الحل يتعثر ويتاجل.... وهي تقدم لنا طبائع ونفسيات ومواقف ثرية ومليئة بالتناقضات وهذه المواقف والنفسيات تتحدد بمقابلة بعضها ببعض وتقاطع بعضها مع بعض . كل موقف وكل شخص يسعى الى فرض ذاته والانتصاب في محل الصدارة..... حتى ينتهي الاضطراب ويؤول الى هدوء نهائي" (1)

(1) اورده برنارد دور في كتابه : قراءة بريشت ص 92 نقلا عن كتاب هيقل «الجمالية»
Bernard Dort «Lecture de Brecht» p.92

## الفصل الاول : رفض المسرح الطليعي لبنى المسرحية في مفهومها التقليدي

ينبني المسرح التقليدي كما المعنا على دعامات ثلاث هي المكان والزمان والحدث ولكل واحدة من هذه الدعامات شروطها وقواعدها يَقوّم في ضوئها الأثر المسرحي ويقاس بمقتضاها مقدار جودته . وسنحاول تبين وجوه تصرف المسرح الطليعي فيها ومدى استجابته لها او عدوله عنها .

### ١. انعدام هوية المكان

للمكان في المسرح التقليدي شروط محددة وان اختلفت من التراجيديا الى الدراما. فالتراجيديا تقوم فيما تقوم عليه من وجهة نظر ارسطو على وحدة المكان والمقصود بوحدة المكان ان تجرى الاحداث في مكان واحد وفي فترة زمنية معينة ،حتى تكتسب من الكثافة والتركيز ما يجعل الفاجعة أوقع في النفس وابعث على الاسى. ولئن لم يهدّد النقاد والمهتمون بالمسرح نظرية تخص مفهوم المكان في الدراما فانه بوسعنا اعتمادا على جماع ماوصلنا من اشارات وملاحظات سيقت في دراسات نظرية ونقدية تطبيقية ان نستخرج معالم نظرية لمفهوم المكان في الدراما مؤسسة على مبدئين منطقيين :

الاول : يقوم على ما يعرف بقانون السببية يقضي بتعيين السمات المميزة للمكان المهدّد للحدث لان المكان من وجهة النظر هذه دال على وضعية الشخصية الاجتماعية والنفسية وعلامة لها .

اما الثاني فهو مؤسس على ما يُعرف في المنطق بقانون الهوية ومفاده ان المكان ينبغي ان يكون هو واحد ا لا يتعدّد ولا يتداخل مع غيره ولا يكون هو وآخر في آن.وسنرى عند استقرائنا خصائص المكان في المسرح الطليعي أنه حاد عن هذه المبادىء وخرقها جزئيا او كليا.

فمحفوظ في مسرحياته لا يحدد بوجه عام معالم المكان الذى تجرى فيه الاحداث هو يرسم مواضع اخص ميزاتها التجريد والايحاء بالوحشة والانقباض : مسرحية «يحيى ويموت» تعرض مكانا خاليا يلفه الظلام ويسوده الصمت . اهو مقبرة اهو القفر ام المعمورة بعد ان حلت بها كارثة مدمرة اتت على العمران واتلفت مظاهر المدنية والحياة فيها؟: «المسرح منقسم الى قسمين : قسم امامي وهو حوالي ثلثي المساحة ... في وسطه نخلة مغروسة وفي جانب منه ساقية صامتة . القسم الخلفي مرتفع ... تغشاه الظلمة وتلوح به اشباح راقدة نيام اوموتى» (2) صورة شبيهة بهذه تطالعنا في «المهمة» فالمسرحية تشير في مستهلها الى «بقعة صحراوية خالية تقوم في وسطها هضبة صخرية» (3) وهي مجردة من كل علامات الحياة وتجرى وقائع «التركة» في حجرة ذات طابع عتيق لا تحوى من الاثاث سوى بعض الكراسي والحصر المعلقة على الجدران .

نتبين من خلال هذا التقديم للمكان في مسرحيات محفوظ ظلال التعبيرية المتميزة بالاقتضاب والتجريد في تصوير المكان وكذلك بمحو الفواصل بين الداخل والخارج بين المساحة المحددة بخشبة المسرح والفضاء الاجتماعي والوجودي الممتد فاذا بالفضاء الداخلي والخارجي

---

(2) تحت المظلة ص 106

(3) المصدر نفسه ص 226

يتداخلان ويعضد احدهما الآخر في وحدة واحدة عضوية. الا أنّ المكان عند محفوظ وهذا ما يمتاز به عن التعبيرية ويلتقي فيه بالطليعة لا يرمي الى تصوير مكان محصوص تدور فيه احداث مخصوصة لشريحة اجتماعية معينة وان كان لهذه الشريحة من وجهة نظر التعبيرية امتداد خارج قاعة العرض انما المكان عنده في ضيقه او فسحته في انزوائه او انفتاحه يلخص الكون جميعه ويرمز له.

وكما لا تَعيّن الأماكن في مسرحيات محفوظ باسمائها كذلك هي لا تحدد في مسرحيات الحكيم بمعالمها المميزة. في «رحلة صيد» نفهم من خلال السياق ان الشخصية الرئيسية موجودة في موضع مّا من غابة في افريقيا. كذلك لا تمدّنا مسرحية «رحلة قطار بتفاصيل تهدينا الى تعرف هوية المكان الذى تجرى فيه احداث, اولا احداث المسرحية وجماع ما نعرفه انه موضع مّا في العراء. وتعرض مسرحية «لزوم ما لا يلزم» مركز تحقيق غير محدد المعالم. كما تجرى احداث يا طالع الشجرة في بيت لا ينفرد عن غيره من البيوت بسمات خاصة.

الظاهرة ذاتها ظاهرة انعدام تحديد هوية المكان - تطالعنا في مسرحيات عبد الصبور الثلاث فالوصيفات في «الاميرة تنتظر» يقمن في كوخ تلفّه الظلمة وتعصف به الرياح «( باب الكوخ ) يصرّ صريرا متمزقا على خشبة الباب» (4) والقطار في «مسافر ليل» يكاد يكون خاليا اذ لا نجد فيه سوى مسافر واحد يقصد وجهة غير معلومة. وفي «بعد ان يموت الملك» نشدّ انتباهنا الى خطبة احدى الراويات اللاتي يتولّين تقديم المسرحية منتظرين ان تمدنا بمعلومات تفيدنا في تعرف هوية المملكة التي ستجرى فيها الاحداث. وتحملنا صحبتها في رحلة نجوس خلالها الجبال والهضاب والانفاق والوديان والمنعرجات

---

(4) ديوان صلاح عبد الصبور المجلد 1 ص 353.

لكننا لا نظفـر بشيء ممّا نسعـي في طلبه بل ان الراويـة تعمد الى الخلط بين مظاهر مدنية آبدة ـ او هكذا نعتبـرها ـ مثـل ذكرها المعابد ـ ومظاهر حضريـة معروفة في مجتمعاتنا الحديثـة ( مثل المدارس والصيدليات ) امعانا فـي مغالطتنا . ونكـون كمن طاف في العالم بأسره أو قام برحلة فـي العدم: «المراة الثالثـة: هذا الملك ... : هو ملك لاحدى المدن الكبيـرة التي تقع على مجـرى نهر قد يكون بجانبها بحر واسـع او جبل شامخ .... وهي مدينـة واسعة طبعا تشقها طرقـات كثيرة تتعرج احيانا وتستقيـم حينـا آخر وتتفاثـر فيها الاسواق والمعابـد والصيدليـات والحانـات والمدارس والسجون وأماكن اخرى» (5).

وليس حظ مسرحيتي يوسف ادريس «الفرافيـر» و«المخططين» في التعريـف بهوية المكان بأوفر من حظ المسرحيات السابقـة . فالمؤلف يقتصـر في مستهل الفرافيـر على الاشارة الى وجود منصة لا تحوى من الاثـاث سوى «كوب وقربة ماء» (6) وتشيـر مسرحية «المخططيـن» في عبارات مقتضبة الى «منطقـة جرداء خالية ... لا يوجد فيها سوى ربوة عاليـة على اليمين كأنها جذع شجرة قديـم او بقايا مئذنـة مهدّمة» (7) .

الى هذا بيّنـا ان من الشروط المؤسسة لهوية المكـان في المسرح التقليـدى ان يكون هو عينه واحدا لا يتعدّد ولا يداخلـه اللّبـس واذا امعنا النظـر في المسرحيات الطليعيـة وجدنا أنّهـا تتصرّف فـي هذه الشروط وفق تصور متحرّر من المقولات المنطقيـة بنسـب تتفاوت من كاتب الى آخر ومن مسرحية الى اخرى. فلئن كان محفـوظ متأثّـرا مثلما ألمعنا بالمذهب التعبيرى في عرض المكـان من حيث طابـع التجريـد المميز لـه والايحاء بالعام من خـلال الخاص ولم يتجـاوز

---

(5) بعد ان يموت الملك ص 8

(6) نحو مسرح عربي ص 181

(7) المصدر نفـسه ص 355

هذه النظـــرة الا في حدود ضيقـــة فمسرحيات غيـــره من كتّـــاب الطليعـــة أذهب في تفجيـــر بنية المكـــان التقليديـــــــة القائمـــة كما ألمعنا علـى تاويـــل وفهم مسبّقيـــن للحيـــاة .

في«رحلة صيد» تتمطّط حدود المكـــان في مخيلـــة الطبيـــب المنهار فتمســـح فضاء رحيبا يمتدّ من بيتـــه الى عيادتـــه الـــى أماكن اخرى تردّد اليها طلبا للنزهـــة او زارها خلال بعض رحلاتـــه دون ان تعيّـــن بأسمائها . الأماكن في المسرحية تتعدّد بتعدد تجارب الرجل ولمّا كانت هـــذه التجارب حسب ما يوحـــي به السياق موسومـــة باللامعنـــى والفراغ كانت هـــذه الأماكن المستعادة صورها فـــي الذاكرة بمثابة رسوم ممحوّة المعالـــم باهتة الحضـــور مشيـــرة الى ما يشبـــه علامات ضائعـــة في ذاكرة العدم.

وفي«الدنيا رواية هزلية»للحكيم ننتقل فجاة ودون تمهيد من بيت الموظف خالد الى موضع ما من الفضاء العلوى موضع يحشر فيه الاموات ثم يبعثون ثانية على الارض بعد تغيّر شخصياتهم ونظل نتردد طوال المسرحية بين السمـــاء و الارض ذهابا وايابا فـــي رحلة لا يداخلنا خلالهـــا شعـــور بان هناك مسافـــة هائلة تفصـــل هذه عن تلك. بل يعمد المؤلـــف الى العبث بالامكنـــة امعانا فـــي تفجيـــر هويتها فنرى فـــي احدى اللوحات انطونيو يحاور من السماء قائـــدا عسكريا مقيمـــا في الارض وكأن لا يفصـــل بينهما سوى بضعـــة مئات من الامتـــار يحاول الشخصـــان تجاوزها برفـــع الصوت حينا وسعـــي الاول نحو الثانـــي نزولا بواســـطة حبل شدّ اليه من وســـطه حينا اخر : //لا يكاد انطونيـــو يمشـــي قليلا حتى يتسمر اذ يسمـــع صوتا يناديـــه من الارض )/ راصد: مالك ؟ (انطونيو يقف مستمعا ) صوت يناديني ... من الارض ... تسمحوا لي أردّ عليه ( يصيح فـــي اتجاه الظلام ) يا صاحب الصوت / الصوت : انزل لي..../

انطونيو : لا اطلع انت / الصوت : قرب مني خطوتين / انطونيو : خطوة واحدة / حاصد : انتظر ... كان عندك حبل يا راصد تربط به الملفات / راصد : قدامك هناك / ( يتجه حاصد الى حيث اشار اليه زميله ويأتي بحبل يربطه وسط انطونيو ... ويمسك هو بطرفه الطويل تاركا انطونيو يتحرك )"(8).

الى هذا التقريب بين الامكان ومحو المسافة اللانهائية الفاصلة بينهما تضيف المسرحية نمطا آخر من تفجير المكان يواصل الأول ويكمله . وذلك بجعل الشخصية الرئيسية تعيش في عصور مختلفة وتحلّ تبعا لذلك بمواطن يتعذر اطلاقا الجمع بينها في حياة شخص خارج الخيال. فخالد ينتقل من موضع في النيل في العهد الفرعوني الى منصة يجرى عليها تمثيل مسرحية في عصرنا الحالي الى جزيرة نائية في ناحية من انحاء المعمورة بعد حصول كارثة ذرية الى مكتب رئيس دولة عظمى في عصر ما بعد الذرة.

ولظاهرة تفجير المكان هذه امتداد في "ياطالع الشجرة" ينبّهنا اليها المؤلف في مستهل المسرحية عندما يشير الى "تداخل كل شيء في كلّ شيء"(9) فننتقل من البيت الى مركز عمل الموظف ومن مركز العمل الى البيت بطريقة تبدو خالية من ذلك الاتساق المنطقي المعهود في المسرح التقليدى والذى بمقتضاه ننتقل من مكان الى مكان آخر وفق تصور متماسك يدعو اليه السياق ومنطق الحبكة. فكأنّ الاماكن في المسرحية المعنية تتساوق وتوارد الخواطر الموسوم بضرب من المجانية. ولظاهرة التداخل بين الأماكن - او إن شئنا الدقة في التعبير التلاعب المتعمد بها - وجه آخر يتمثل في معايشة حدثين غير متزامنين

(8) الدنيا رواية هزلية ص 109 - 110
(9) ياطالع الشجرة ص 36

في فضاء واحد ويتجسد مسرحيا بتقسيم خشبة المسرح الى قسمين تجرى في كل منهما احداث مخصوصة وكأنّ أحدهما يطل على الاخر ويفضي اليه مع ان مثل هذه العملية مستحيلة التحقيق في الواقع وان لم يكن ذلك الا بحكم وجود فارق زمني بيّن يفصل بين الحدثين.من الأمثلة المجسمة لهذه الظاهرة ظهور المفتش «بهادر» الزوج المتهم بقتل زوجته اثناء التحقيق«بردائة المصلحي» في زاوية اخرى من زوايا خشبة المسرح وهو يباشر نشاطه العادى في تفقد تذاكر المسافرين وينبعث صوته تبعا لذلك وكما تشير اليه المسرحية«من مكانين مختلفين فوق المسرح» ( 10) بهادر في موقع المتهم حاضرا ينظر الى بهادر في موضع عمله غائبا ويعلق عليه. هكذا يبدو المكان مقطعا موزعا مفارقا لذاته.ولا يفوتنا ان نشير الى ان لهذه الظاهرة بعض وجوه الشبه مع تلك المعروفة عند بريشت والموسومة بـ «التركيب» ( 11) ومفادها ان يعالج المكان لا من حيث هو عامل من عوامل تجميع الحدث وتكثيفه اسهاما في الايهام بمحاكاة الواقع وانما من حيث هو عامل من عوامل توزيع الحدث وتشتيته وبذلك يتاح للمتفرج من وجهة نظر بريشت رؤيته من زوايا مختلفة فينقده ويعلق عليه, الا ان هذه الظاهرة تندرج ضمن ما يعرف عند بريشت بالنظرية التبعيدية الموظفة توظيفا ايديولوجيا كما هو معلوم فيما ينتفي منها عند الحكيم كل هدف تعليمي.

تطالعنا ظاهرة تفجير المكان ايضا في«الاميرة تنتظر» فالكوخ الذي تقيم به النساء الاربع هو موطن اجترار المواحد وتفجير الاحلام هو منطقة توتر الماضي والحاضر ، الواقع

---

(10) المصدر نفسة 78

(11) montage

والخيـال ، اليقظة والحلم واستحـالة تزاوج الثنائيات او تقاربها. هو موطـن الحركة المستمـرّة، لكنّها حركة مكرّرة جامـدة في جريانها تحدثـه تصدّعا في فضاء الحدث مكانيا وشرّ خافـي تتابعـه الزمنـي.

اما ... القطار في«مسافـر ليل» فهو مكان منفلّح ومنغلـق في آن.ينفتـح تارة فاذا به ميدان تُعبأ فيـه الجيوش.وينغلـق تارة أخرى فيغدو قبرا مظلما «كبطن حوت ميت»(12) يرتـدّ الى الماضـي فيوحي بمجلس من مجالس الملوك يَمْثـل فيه شاعر بين يدي ملكـه بمدحـه ويشيـد بمناقبه.ثم يثـب فجأة الى الحاضـر فينقلنا الى محكمة يتصـدّرها مأمور أمريكـي في مشهد يذكرنا بأفـلام رعاة البقـر.

ولتفجيـر بنية المكان فـي«الفرافيـر» وجهان الأوّل يتمثـل في انعدام هوية المكـان او على الاصح تعدّد هوياتـه . في البدايـة تقوم المنصـة الموجودة على خشبة المسرح بوظيـفة منبر يتوجه منـه مؤلـف المسرحية الموهومـة بخطاب للمتفرجين،ثم يوحـي الينـا السياق بأنها اضحت مقبـرة او مكانا عاريـا في الخلاء تشتغـل فيه الشخصيتـان بحفـر القبور وفيما بعـد بصنع امبراطوريـة عظيمـة قبل ان تصبـح بيتا تقيـم به الشخصيتـان الرئيسيتـان صحـبة زوجتيهما وابنائهمـا ،وتطالعنا المنصـة ذاتها بعـد مرور عـدة قرون وقد تحوّلت الى سُوق شعبـيّ تبتاع فيـه الشخصيتـان مـا تقادم العهد به من أسلحـة مدمرة دون ان تشعرنا المسرحيـة بان شيئا من معالم المنصّة قد تغيـر. الخلاصة أن المنصّة تبدو بمثابـة اختصـار للوجود بأسره منذ القـدم كمان الوجـود يبـدو تفريـعا وامتدادا لها.

---

(12) ديوان صلاح عبد الصبور ص 632

اما الوجه الثاني من الظاهرة ولعله الاظهر والاكثر طرافة فيتمثّل في امّحاء الفواصل بين خشبة المسرح والقاعة على امتداد العرض فهذا فرفور في مستهلّ المسرحية «يدخل كزوبعة ويدور في دائرة المسرح ويحدث هرجا بين الصفوف الاولى ليجبرها على التراجع وتوسيع الدائرة مستعينا بمقرعة يضرب بها بعض مفرّجي الصفوف الاولى»(13) وفي النهاية يندفع من خارج المسرح عامل الستار (14) مهيبا بالشخصيتين أن تنهيا العرض لأن زوجته الحامل تنتظر عودته. هكذا يلتقي المكان الوهم بمكان واقعي ويمتد فيه في عملية تذكرنا كثيرا من حيث الشكل لا الوظيفة بنظرية بريشت الداعية الى وصل فضاء العرض بفضاء القاعة بغية إبطال الايهام بمحاكاة واقع مزيف.

ولتفجير بنية المكان في مسرحية «المخططين» مظهر مربك للحواس فالشخصيات الرئيسية في المسرحية تلتقي في منطقة «جرداء خالية» استعدادا لتنفيذ خطة انقلاب سياسي حسب ما تدل عليه بعض القرائن منها قدوم هذه الشخصبات متنكرة في أشكال آلية غريبة خشية افتضاح أمرها. وما إن تتقدم بنا المسرحية شوطا حتى يداخلنا شعور باللبس فيما يخص المهمة التي تتهيأ للقيام بها وطبيعتها وملابساتها لِمَا يحف هوية المكان المقصود من غموض فاذا درجت الدراما على اعتبار خشبة العرض عالما منغلقا على ذاته لا تنكشف لنا اسراره الا من خلال الحائط الرابع المنهار فالمسرحية المعنية تقلب هذا المفهوم من اساسه مثلما قلبته المسرحية السابقة واذا بالعالم الخارجي

---

(13) نحو مسرح عربي ص 182
(14) المصدر نفسه ص 255

يتداخل وفضاء المسرحية تداخلا غريبا. فما كنا نحسبه يتحرك في فضاء وهمي منفصل عن قاعة العرض نفجأ به وقد تداخل مع فضاء القاعة وامتزج به فهؤلاء المتآمرون يأخذون أماكن إلى جانب المتفرجين في أنحاء متفرقة من القاعة ونكتشف فجأة أن النظام المعني بالانقلاب هو نظام المؤسسة المشخّصة في عرض مسرحي يجرى في القاعة ذاتها : «(حين يبدأ الفصل الثاني نجد المخططين قد جلسوا في الصف الامامي للمسرح او في أي مكان مناسب في القاعة بينما جلس الاخ بمفرده في «بنوار» على مسافة قريبة بحيث يستطيع ان يلقي إليهم بتعليماته فيسمعها المخططون والجمهور..حين يفتح الستار نجد ستارا ابيض آخر كتب عليه بالاصفر او الاخضر بأحرف بارزة مسرح . ( اسم المسرح الذي تمثل فيه المسرحية ) يقدم مسرحية «مؤسسة السعادة الكبرى» تمثيل : ( يكتب اسماء الممثلين الذين سيقدمون الفصل الثاني ) (15) إننا نجد أنفسنا مقحمين في عملية لم نتهيأ لها ونكون بطريقة مّا مشاهدين ومشاركين في الاحداث الجارية أمامنا لتداخل الاماكن وامّحاء المسافة الفاصلة بينها.

وكما انتفت وحدة المكان وهويته كذلك انتفت هوية الاشياء والوظيفة المعهودة اليها. فالأشياء مرتبطة بالمكان موصولة اليه بحكم ان هذا وتلك يحدّدان المحيط المادي الذى تتحرك فيه الشخصيات وتتعامل معه. فاذا كان للاشياء في المسرحيات التقليدية حضور بريئ كما أن لها وظيفة معينة واحيانا ثابتة فليست كذلك طبيعة حضورها في المسرح الطليعي ولا كذلك وظيفتها. وسنبين طبيعة هذه الوظيفة وذلك الحضور محاولين ابراز مدى طرافة المسرح الطليعي في مستوى هذه الظاهرة .

---

(15) نحو مسرح عربي ص 367

ففي مسرحيات محفوظ ترزح الاشياء تحت عبء ذنب ثقيل : «الكتب الصفراء» و«الكراسي الفارغة» و«الحصر» المعلقة على الجدران و«المبخرة» و«الحبل» في «التركة» و«البار» و«الكؤوس» وحتى جهاز التليفون الذي لا يستعمل في مسرحية «النجاة» الا للاخبار بحلول كارثة او التنبؤ بحلولها بل ان هيئة اللباس ذاته ولونه لا تخلو الاشارة اليهما من اشعارنا بمدى وطأتهما كما هو الحال في «المهمة» عندما يجيء «من يمين الهضبة ومن يسارها رجلان حاملين مشعلين يرتدى كل منهما سروالا وصدارا احمرين .... ثم يتبعهما رجلان في اردية سوداء يحمل كل منهما سوطا وحبلا معقودا » (16) الاشياء عند محفوظ تنفتح على ارضية مخيفة مفجعة منذرة بالويلات هي تحمل لعنة ابدية مفضية الى الهلاك. فبقدرما تقيم الشخصيات في الدراما مع الاشياء والفضاء المحيط بها علاقة مبنية على الألفة والشعور بالامتلاك تتعامل شخصيات محفوظ مع فضاء غريب في ألفته وأشياء موحشة في أنسها مخيفة في عاديتها. هي تتحول الى ما يعرف بـ «لا انس في الخلاء» (17) ميتا فيزيقي باعث على الشعور بالوحدة والخوف والفراغ .

كذلك تفقد الاشياء في مسرحيات عبد الصبور هويتها وتتفتت وحدتها تفتت سبحة الراكب حبات متناثرة «فوق صدير الارضية» وأحيانا تبدو كثيفة في فراغها كثافة مقاعد القطار الخاوية والباعثة على الشعور بالوحشة في حضورها البارد اللا انساني: «العامل : أتحسس جلد المقاعد ... احيانا اقلب ظهر المقعد / بل اني احيانا اقعي كي انظر ما تحت المقعد : بل اني احيانا استخرج مطواتي واشق المقعد » (18) ولكن دون جدوى فقد انفصلت

---

(16) تحت المظلة ص 247

(17) No mans'land

(18) ديوان صلاح عبد الصبور المجلد الاول ص 638

الاشياء عن الانسان وفارقه الشعور بامتلاكها او بقربه منها وأنسه بها الى الابد بل تبدو احيانا مرعبة مهددة لامن الانسان:
«الراوى : الراكب محموم بالرعب ... والاسكندر قد عبأ جيشه / السوط وانبوبة السم جناح ايمن : والغدارة والخنجر/ فيلقة الايسر»(19)
الى هذا قد تتحوّل المعاني المجرّدة إلى اشياء مادية ملموسة كأن تتحول ذكريات الراكب الغابرة الى «دوّامات تتبدد فوق حديد الارضية / وتتكسر قطعا وشظايا» (20) أو يُختصر التاريخ البشري على امتداده في سطور قليلة لا تتجاور العشرة «مدوّنة على جلد غزال يحفظه الراكب في معطفه»(21) ويتّفق ان تكتسي الاشياء طابعا طُقسيا حفليا فالاطباق و«الاقداح» و«المائدة» و«الدرج» في «الاميرة تنتظر» تفارق وظيفتها المعهودة لدينا ويداخلها الوهم فتصبح ظلا لذاتها؛ «تهبط الوصيفتان الاولى والثانية الى الحاصل بينما تهبط الوصيفة الثالثة من اعلى الدرج (22)... تصعد الوصيفتان تحملان بضعة أطباق وأقداح فارغة ... ويقفن صفا كانهن في صلاة ... (23) تتمدد الاميرة على المائدة ... بحيث تبدو المائدة كسرير»( 24).

وفي «الفرافير» تعيش الاشياء داخل اشياء اخرى: «المقرعة» تستخدم عوض الفأس لحفر القبور و«البوق» يجسد محطة اذاعة وقطعة من جريدة قديمة»( 25) تقوم مقام الصحافة الرسمية للنظام بل يصبح اللاشيء شيئا يوظف مثلما توظف الاشياء لاغراض معينة «يجلس فرفور على الهواء وكأنه جالس على كرسي ويضع ساقا على ساق»( 26)

(19) المصدر نفسه ص 627
(20) المصدر نفسه ص 619
(21) المصدر نفسه ص 620
(22) المصدر نفسه ص 366
(23) المصدر نفسه ص 367
(24) المصدر نفسه ص 396
(25) نحو مسرح عربي ص
(26) المصدر نفسه ص

ولظاهرة تفجر الاشياء في مسرحية "المهزلة الارضية" وجه اخر يتمثل في طغيان حضورها واتخاذها حجما مضخما يتجاوز حجمها العادي المعروف لدينا حتى ليداخلنا شعور بأنها تنتمي الى عالم خيالي شاذ ففي مستهل المسرحية يطالعنا ما يلي : "حجرة كبيرة في نسبها شذوذ ... يتصدرها مكتب عظيم ضخم... كرسيه عالي المسند مثل كراسي المقرئين في المآتم ... الى المكتبة يجلس المفتش وهو رجل صغير بالقياس الى حجم المكتب .. اللوحة التقليدية لفحص النظر تحتل ركنا بارزا.. الحائط الايسر المجاور لمكتب المفتش تحتله كله لوحة ضخمة " (27).

وجماع القول ان المسرح الطليعي فجر المكان وبتفجيره المكان فجر الاشياء القائمة فيه . فلم تعد المسرحية تحافظ على ذلك الحضور المألوف للفضاء ولما يحويه من اشياء . انما عوضته بمحيط مادي يبعث على الوحشة رغم انه لم يفارق التصاقه بالعادي المالوف ولعله من المفيد الاشارة الى ان بعض القراءات الحديثة ترجع طرافة المسرح الطليعي الى جعله المدى الفضائي للمسرح مدى مشكليا متأزما ( 28) ويلخص برنارد دور هذا الموقف بقوله :"من اهم ما قامت به الطليعة في مرحلتها الاولى فصل الاشياء التي تكوّن بضم بعضها الى بعض المشهد البرجوازي... لقد حطمت هذا المعمار الصلب من التواطؤ بين الاشياء تواطؤا يهيئها للتجسد في مشاهد ومظاهر تشعر المتفرج بأنه لم يفارق محيطه المالوف" ( 20).

---

(27) نحو مسرح عربي ص 271

(28) من المواقف المعبرة عن هذا الاتجاه نذكر موقف سر ذاك الوارد في كتابه " مستقبل الدراما " ص 69— 75

J.P. Sarrazac " l'avenir du drame " Paris éditions de l'aire théatrale 1981

(29) " الطليعة في موضع سؤال

BERNARDO Dort "l'avant-garde en suspens " dans "théatre populaire" p.248

المكان هو مدى المسرح أفقيا وعمقه وهو فضاء الحدث وفسحته المادية يقوم منه ،اى من الحدث،مقام الوعاء من المادة التي يحويها، ولكن الحدث ينتظم اضافة الى السياق المكاني في سياق زمني يمثّل منه مداه العمودى. وسنحاول معالجته لنتبين الى اى حد تصرف المسرح الطليعي في شروطه التقليدية .

## 2.اللا تسلسل الزمني (30)

تعتبر الوحدة الزمنية القائمة على جعل احداث المسرحية تجرى في مدة محدودة لا تتعدى اليوم الواحد من الدعامات الثلاث المؤسسة للتراجيديا في مفهومها الارسطي، ولئن لم تلتزم انماط المسرح الاخرى ( مثل الكوميديا والدراما ) بهذا الشرط ومع ان بعض الكتاب المسرحيين ومن اكثرهم شهرة مثل شكسبير توسعوا في هذه الوحدة فيما ألّفوا من مآسي فضلا عما اكتسبه مفهوم الزمن من تفريعات متشعبة خاصة منذ القرن التاسع عشر فقد ظل العنصر الزمني في المسرح مقولة عقلية تخضع لما تخضع له سائر مقولات العقل من أصول وأحكام منطقية . فالاحداث تتسلسل في سياق زمني يقره المنطق والواقع «الموضوعيّ»(31) وحتّى اذا عمد بعضهم الى التصرف في شروط الزمن التقليدية فرجعوا بالذاكرة الى الماضي او انتقل بهم الخيال الى المستقبل او الى تصور زمن ميتولوجي (كما هو الحال في مسرحية «اهل الكهف» للحكيم ) فهم يتصرفون وفق قوانين المنطق نفسها فيشيرون ضمنا او صراحة الى انتقالهم من زمن الى زمن آخر ويرشدون القارىء او المتفرج الى تفريعات هذا الزمن حسب فنّيات وقواعد معروفة.

---

(30) achronisme

(31) استنادا الى هذه المقاييس بالذات عيب على شكسبير تصرّفه الكبير في المدى الزمني الذى تستغرقه الاحداث في مسرحياته والذى يتنافي والمدى الزمني المفترض أنها تستغرقه في الواقع .

ما نستنتجه اسنادا الى ما تقدم شرحه ان الزمن في منظوره التقليدي خطي تتجمع في سياقه الاحداث وتتصاعد تصاعدا منسقا لتصير الى نهايتها المحتومة.

لقد تطور مفهوم الزمن في المسرح الطليعي تطورا خطيرا وتحرر من القيود المنطقية المفروضة عليه. ويمكن ان نعالج هذا المفهوم من وجهتين : خارجية وداخلية. فعلى الصعيد الاول تتسم المسرحيات الطليعية بوجه عام بخلوها من تحديد الظروف الزمانية للاحداث. ولئن لاحت في أفقٍ غائمٍ بعيد معالمُ عصر ميتولوجي( مثلما هو الحال بالنسبة الى مسرحية «بعد ان يموت الملك» و«الاميرة تنتظر» لصلاح عبد الصبور) أو أحالتنا إحالة غامضة على العصر الحديث عصر الثورة في مصر ( مثل مسرحيات محفوظ الخمس و«رحلة قطار» و«رحلة صيد » للحكيم و«المهزلة الارضية» ليوسف ادريس) او تراوحت بين هذا وذاك ( مثل مسرحية «لزوم مالا يلزم» و«الدنيا رواية هزلية» و«يا طالع الشجرة» للحكيم و«المخططين» لادريس ) فالقرائن الدالة على الظروف الزمانية تتسم بمسحة من الغموض والابهام بحيث لا تلزم عصرا بعينه وتبدو مجردة مطلقة خارجة على حدود الزمن زمنها زمن الماضي وفي الان ذاته زمن الحاضر زمن سحيق في القدم ومغرق في الحداثة زمن بلا ذاكرة وبلا قدر.

واذا استعرضنا المدى الزمني المحدّد للحدث المسرحي ألفيناه ينتظم على النحو التالي : ينحصر المدى الزمني لمسرحية «رحلة قطار» في الفترة الفاصلة بين توقيف القطار للتثبت من لون الاشارة واستئنافه السير بعد مدة لا يتجاوز مداها مدى العرض المسرحي. وتجري وقائع مسرحية «مشروع للمناقشة» لمحفوظ في الحدود الزمنية لجلسة عادية جمعت مؤلفا مسرحيا الى اعضاء الفرقة الموكول اليها تمثيل عمله المسرحي الجديد.

وتنحصر الاحداث في «النجاة» في الفترة الممتدّة بين استقبال رجل لامراة طلبت الاحتماء به في شقته واقتحام رجال الشرطة الشقة بعد حين . وتجرى وقائع مسرحية «الفرافير» في حدود الفترة المخصصة لتمثيل مسرحية غير موجودة. وتدور احداث مسرحية «مسافر ليل» اثناء رحلة عادية لقطار يُقِلّ مسافرين وأحداث «الاميرة تنتظر» خلال شطر قصير من الليل . ويستغرق مدى الحدث الزمني لمسرحية «رحلة قطار» بضعة لحظات استعاد خلالها الطبيب المصاب بجروح الحقها به اسد بعض ذكريات حياته . كذلك تجرى وقائع مسرحية «الدنيا رواية هزلية» اثناء حلم لعل مدته لا تتجاوز لحظات معدودة وتدور احداث «المهزلة الارضية» خلال زيارة بعض الاشخاص لعيادة طبيب وتجرى احداث مسرحية «يا طالع الشجرة» في حدود جلسة تحقيق حول مسألة إختفاء امراة .

ولنمض في تحليلنا المدى الزمني للمسرح الطليعي فنتناوله من وجهة داخلية حتى نبرز مدى طرافته . فالـ «النجاة» و«التركة» و«مشروع للمناقشة» و«يحيى ويميت» و«المهمة» لمحفوظ و«رحلة قطار» للحكيم تشترك في سمة مميزة هي توافق المدى الزمني للحدث المسرحي وزمن العرض . قد يبدو للوهلة الاولى ان بعض المسرحيات غير الطليعية (32) موسومة من حيث مداها الزمني بالخاصية ذاتها . الا ان مزيدا من امعان النظر يكشف لنا تباينا جليا بين حقيقة الزمن في هذه وحقيقته في تلك. وهو تباين مردّه الى ما يمكن ان نسمّيه «نسبة التراكم الزمني» في كلا النمطين على نحو ما سنبين : الزمن في المسرحيات التقليدية المعنية

---

(32) نذكر من بين هذه المسرحيات مسرحية «المخبأ رقم 13» لمحمود تيمور .

موصول الى الماضي مشحون بظلاله مؤثر في المستقبل وممتد فيه. بينما هو في المسرحيات الطليعية المذكورة مبتور عن الماضي غير موصول الى المستقبل ليس متأثرا بما سبق ولا مؤثرا في ما يلحق. هو زمن دائري زمن العودة الابدية لكأنه اقتطع من الحياة اقتطاعا فافرغ من محتواه وأضحى بلا قسمات مميزة .

وشبيهة بهذه المسرحيات مسرحية «الفرافير» من حيث التوافق بين المدى الزمني الذي تستغرقه الاحداث في الواقع والفترة المحددة للعرض المسرحي الا أنها تتميز عن السابقة بتضمنها إشارات تثري منها المجال الزمني وتزيده كثافة, فمدّة فراق السيد لفرفور-فيما تفيدنا به إشارة عابرة في سياق حديث الشخصيتين في مستهل الفصل الثاني من المسرحية (33)- لم تتجاوز خمس دقائق ( وهي الفترة المحددة نظريا للاستراحة بين فصل وفصل)إلا أننا نفهم من خلال السياق نفسه ان هذه الدقائق استحالت فسحة زمانية عريضة تمسح عدة آلاف من السنين خرقتها الشخصيتان وأعادتها مجتمعة في مشهد كان بمثابة خلاصة مبتسرة لسلوك البشرية على امتداد تاريخها واختصارا لتركيبتها الطبقية القائمة من ناحية على التسلط والقهر المجسدين في شخص السيد وفيمن أنجبهم من أحفاد مثل: «تحتمس» و«الاسكندر» و«نابليون» و«ميسوليني» و«هتلر» وعلى العبودية المجسدة في شخص فرفور واحفاده ( عنتر وابو زيد وسرتاكوس)من ناحية اخرى(34) ولظاهرة تفجر بنية الزمن في المسرحية ذاتها وجه آخر يتمثل في التقريب الزمني بين حدثين نعرف بحكم تجربتنا المباشرة في الحياة انهما متباعدان زمنيا. وذلك دون ان تشعرنا المسرحية بمرور فترة

---

(33) نحو مسرح عربي ص 220 - 221

(34) المصر نفسه ص 220 ص 221

مناسبة بين حدوث هذا وحدوث ذاك . فما إنّ يتزوج السيد وفرفور حتى تنجب زوجة الاول طفلا رضيعا فيما تخرج زوجة الثاني من البيت وهي تحمل على كتفيها رجلا يبكي كالاطفال ويطلب الطعام فتناوله امه «بصلا ورغيفا فيَكْسِر البصل على رأسها ويلتهم الرغيف في لقمتين» (35) وفي موضع لاحق نراها داخلة ووراءها «جيش من الاطفال» (36) ولتفجير الزمن في المسرحية مظهر آخر يتمثل في دائريته فنحن ننتظر حدوث شيء ما ولكن لا شيء يأتي ويظل الحدث ذاته مع بعض التنويعات في شكله بتكرّر عودا على بدء ويجتر ذاته كانه يجري خارج حدود الزمن.زمنه زمن مفرغ من كل محتوى خال من الصيرورة ؤمن الرتابة والضجر ولا ادل على ذلك من أن المتفرجين اعياهم في النهاية أمْرُهاتين الشخصيتين الموضوعتين أمامهم بلا هدف تسعيان الى تحقيقه سوى ملء الفراغ المحيط بهما من كل جانب وذلك بالقيام باعمال صبيانية تافهة حتى انسدّت انفس المتفرجين انسداد نفس السيد ( 37) فطفقوا يصبحون ويحتجون مطالبين بايجاد ما اتّفق من حلول وانهاء المسرحية (37).ينسدّ الزمن او يتوقّف عندما يصبح ـكما هو الحال في المسرحية ـعاجزا عن التجدّد رغم ترامية في الصيرورة اللانهائية . كل لحظة منه تخترق اللانهبة كما ان اللانهاية تخترق كل لحظة في عملية سرمدية . حركة الزمن الدائرية ذاتها تطالعنا في مسرحية «الاميرة تنتظر» وإنْ في محتوى جديد . فالاميرة ووصيفاتها يعشن على ذكرى علقت بذاكرتهن الى الابد فطفقن يكرّرنها بلا انقطاع وكأنّ الرمن توقّف عن

---

(35) المصر نفسه ص 210
تذكرنا اشارة الكاتب المذكورة بصورة قارقنتنا لرابلي.

(36) المصدر نفسه ص 229

(37) المصدر نفسه ص 254

الدوران وأضحى بلا قسمات،زمن المسرحية هو زمن الرتابة زمن مطبق على الشخصيات إطباق الظلام المحيط بكوخهن والحاجب لكل اثر يشعر بالتطور وبتبدل الاحوال. فهذه الوصيفة الاولى تسأل الثانية عن الساعة فتجيبها بعد ان اتّجهت الى الحائط وفتحت كوة صغيرة كشفت عن ظلام متكاثف في الوادى بقولها :«خمسة عشر ظلاما»( 38) وتعنى حولا. وتقول في موضع لاحق اجابة عن السؤال نفسه ولمّا تمض دقائق : « سبعة عشر ظلاما / ما اسرع ما تتكاثف هذى الظلمات / تتدحرج فوق الوادى كالثوب الشفاف/ توشك لا تلحظها العين / ما تلبث ان تتهاوى تتكوم بعد قليل تتصالب كالاحجار » (39) زمن المسرحية زمن كثيف كثافة الظلام المحيط بهن ثقيل ثقل الاحجار الصلبة.و بمروره يزداد الظلام كثافة وثقلا .

كذلك تنتفي المعايير التقليدية لقيس الزمن في « بعد أن يموت الملك»مثلما انتفت في المسرحية السابقة. فهذا ملك يعيش آخر لحظات حياته وتعود به الذاكرة او تعود المسرحية بذاكرته الى الماضي فاذا بهذا الماضي يمتد امتدادا رحيبا يتحدى مالدينا من معايير موضوعية لقيس الزمن.و لندع مؤرخه الرسمي يذكرنا بالالوان المتخذة شعارا للمملكة في مختلف اطوارها وعلى امتداد تاريخها العريض:

« الملك : منذ متى كان اللون الابيض لون الدولة ؟

المؤرخ : في اول مائتي عام من حكمك يا مولاى

.. الملك : ومتى اخترنا اللون الازرق ؟

المورخ : في القرن الماضي يامولاى/ اعني في العام الماضي »(40)

---

(38) ديوان صلاح .. المجلد 1 ص 357

(39) المصدر نفسه ص 262 – 263

(40) « بعد ان يموت الملك» ص 34

هكذا اختلطت مقاييس الزمن واضطربت موازينه واختلت الذاكرة فاضحت تخلط بين السنة والقرن. وفي النهاية هل لمعرفة الملك المدة التي استغرقها حكمه فائدة او اهمية بالنسبة اليه ما دام يعيش اللحظات الاخيرة من حياته، لحظات أبطلت قدرة الذاكرة على التذكر وسوّت بين الاوضاع قديمها وحديثها المشرق منها والاقل اشراقا. هو يعيش حالة شبيهة بتلك التي يعيشها صنوه الملك "بيرونجي" في مسرحية يونسكو "الملك يموت" هذا الملك المصاب بضرب من الذهول لاقتراب اجله فجعل من تلك اللحظات فسحة زمانية لا نهائية فيها تنتفي التناقضات وتبطل الحدود بين ما كان وما هو كائن وما سيكون.

ولئن كانت مسرحية "ياطالع الشجرة" منحصرة زمنيا في زيارة قام بها محقق لبيت لإجراء محضر حول الملابسات الحافة باختفاء صاحبة البيت فالفترة المحددة لهذه الزيارة تتسع وتتمطط لتمسح شطرا هاما من حياة الزوجين. فاذا بالمشاهد تتتابع او تتمازج وفق تصور متحرر من المفاهيم التقليدية لتسلسل الاحداث الزمني وتساوقها "الكرونولوجي" واذا بنا ننتقل من المستقبل ( إذ إن حريدة القتل التي يعترض في البداية أنها حصلت لن تحدث إلا في المستقبل ) الى الحاضر الى الماضي دون اشارة صريحة او ضمنية تهدينا الى زمن الاحداث او المواقف. وكأن الكاتب يوكل الى القارئ مهمة اعادة تنظيم هذه المشاهد ووضعها في سياقها الزمني الصحيح .

وفي "رحلة صيد" تتسع اللحظات المحددة للحدث المسرحي

لتمسح جانبا كبيرا من حياة الشخصية الرئيسية اذ تتوارد الذكريات او ان شئنا الدقة تتراكم على صفحة الذاكرة تراكُمَ الطبقات الجيولوجية تحت سطح الارض من ثَمّ يمكن «ان ننظر الى الزمن في حال انعدام تتابعه الخطي من حيث فسحته الفضائية بل اكثر من ذلك باعتباره حجما معماريا» (41).

كذلك تمتد اللحظات القصيرة التي تستغرقها اغفاءة الموظف على فسحة زمنية عريضة ننتقل خلالها من العصر الفرعوني الى العصر الحديث الى ما بعد العصر الحديث. ظاهرة شبيهة بهذه تطالعنا في «لزوم ما لا يلزم» و«المهزلة الارضية» اذ تبعث شخصيات تنتمي الى الماضي البعيد او القريب وتتعايش الازمنة المختلفة في فسحة فضائية واحدة. يتضح من خلال ما سبق تحليله مدى تصرف المسرح الطليعي في شروط الزمن التقليدية المؤسسة على مفاهيم منطقية ومقولات عقلية. الزمن، في هذا المسرح ليس خطيا كرونولوجيا انما هو زمن وجودي مفجر زمن العودة الابدية ينتشر انتشارا فضائيا مسطحا يمكن ان نتعامل معه تعاملنا مع لوحة فنعالجه في نظرة جامعة واحدة او نتناوله من جهة وننطلق منتقلين الى جهات اخرى دون ترتيب.

واذا كان المكان كما ألمعنا يمثّل من الحدث مداه الافقي والزمن يحل منه محل السياق العمودي فالحدث هو المادة التي يبطل بدونها معنى الزمن والمكان وينتفي بانتفائها. فالى اى حد تفجر الحدث بتفجر الوحدتين الاوليين؟

---

(41) بيتور محاولة لفهم الرواية ص 119

Butor ( M) "Essai sur le roman " Paris Gallimard coll.idées 1969 P.119

## 3. تحطيم وحدة الحدث وانتفاء السببية

### أ- التعريف بالحدث المسرحي

من المعلوم ان الحدث من وجهة نظر ارسطو هو محاكاة للفعل. وقد ضبطت على اساس هذه النظرية وعلى امتداد تاريخ التاليف المسرحي قواعد تخص طرق التعبير عن الحدث مسرحيا لخصها لاروس بقوله :«يطلق الحدث في الادب على تطور الواقعة الموسسة لموضوع قصيدة او مسرحية وفق قواعد الفن وتتالف الحادثة من ثلاثة اجزاء هي : العرض والعقدة والحل. وينبغي ان تكون الحادثة واحدة بسيطة محتملة الوقوع وكاملة» (41) نضيف الى هذا ان المناهج القديمة في التاليف المسرحي تملي على الكاتب ان يتصرف في الاحداث وفق شروط منطقية وان يحكم بناءها ويربط بعضها الى بعض باسباب قوية بحيث يسلمنا السابق منها الى اللاحق على وجه مقنع وفي غير عسف وبلا اكراه . فاذا اخل المولف بهذا الشرط عُدَّ ذلك منه تقصيرا واتُّهم بالعسف وبأقحام مواقف وحوادث لم يمهدلها ولم يأت على ذكر الاسباب المفضية اليها او المحتمة لوقوعها.

ومما يلفتنا في المسرح الطليعي انتفاء الترابط السببي في مفهومه التقليدى بين الافعال وتحطم وحدتها. ويهمنا في مرحلة اولى ان نقوم بوصف هذه الظاهرة وتشخيصها متوخين الايجاز والتركيز على المهم حتى نامن التيه في شعاب الجزئيات والتفاصيل. وقد بدا لنا بعد استقرائنا المسرحيات الموسومة

---

(42) «القاموس العالمي الكبير للقرن التاسع عشر»- المجلد 1 ص 83

بالطليعية ان لتحطم وحدة الحدث فيها مظهرين اثنين : الاول يخص التركيب الخارجي للمسرحية والثاني يخص منها تركيبها الداخلي. ولا يعني تقسيمنا هذا وجود فواصل حاسمة بين هذا وذاك فهما قد يتداخلان ويصب احدهما في الاخر. انما عمدنا اليه لمقتضيات منهجية .

## ب ) تفجير وحدة الحدث خارجيا

نعني بالتركيب الخارجي تحديدا طريقة التوليف بين اجزاء المسرحية اذ يفترض من وجهة نظر تقليدية ان تكون هذه الاجزاء متماسكة المضمون ملتحمة المعنى موصول بعضها الى بعض تواصل الحلقات المنتظمة في سلسلة واحدة. هذا التلاحم وذلك التماسك تُعَدُّ مَهما على الاقل ظاهريا في بنية بعض المسرحيات الطليعية المؤلفة من لوحات او مشاهد تبدو متباينة الموضوع مفكّكة المعنى.

فمسرحية „الدنيا رواية هزلية" للحكيم مكوّنة من لوحات خمس تُعْرض لنا الشخصية الرئيسية في كل لوحة منها في وضعية مختلفة تمام الاختلاف عن وضعيتها في اللوحة السابقة واللاحقة لها. في لوحة اولى نشاهد الموظف خالدا وقد غدا رئيس دولة عظمى يتناقش هو ووزيره حول مسائل تهمّ مصير الانسانية ثم يتحول في لوحة ثانية الى ممثل نشاهده اثناء قيامه بتمثيل دور روميو. وفي لوحة ثالثة يغدو عالما ذا شان خطير في حقل البحوث الطبية. ونشاهده في لوحة تالية يصطاد السمك في جزيرة نائية سعيدا بوحدته حتى يأتي ما يعكّر صفو حياته . وفي لوحة اخيرة يبعث في شخص روميو ذلك البطل التاريخي المعروف.

كذلك تتركب„لزوم مالا يلزم"للكاتب نفسه من ثلاث لوحات

تجرى وقائعها ( اولا وقائعها ) في مركز شرطة يفد اليه على التوالي متّهم بقتل طبيبه صحبة الضحية فرجل مرافقا لشاب طويل الشعر. ثم في لوحة اخيرة يقدم رجل جريح معصوب الراس بضمادة عليها بقعة دم كبيرة يتبعه موظف يحاول اجباره على العودة الى المستشفى.

وتتالف رحلة صيد من مجموعة من الصور تتداعى في مخيلة الطبيب الواحدة تلوى الاخرى تداعيا تلقائيا متقطعا فمرة يترائى له وجه امراة شابة كان عالجها في المستشفى واحبها. ومرة اخرى تمر بخاطره صورة ابنة له تعاتبه لاعتراضه على تزويجها من رجل كانت تحبه ثم تمر بخاطره صورة موظف في المستشفى اتهم ببيع ارانب كانت تجرى عليها تجارب علمية بدعوى انها مريضة وعوقب من اجل ذلك. ولا نرى فائدة من تعداد كل ما مر بخاطره وهو في شبه غيبوبة لتزاحم الصور وكثرتها. المهم ان نشير الى ان موضوعات هذه الصور تبدو غير متماسكة ولا مترابطة فيما بينها باسباب علّية واضحة.

كما يمكن ان نضم الى هذه المسرحيات مسرحية «رحلة قطار» للكاتب ذاته فلئن كانت مكونة من مواقف متداخلة فإنه بامكاننا فصل اجزائها المتفرقة واعادة تجميعها لنكوّن منها لوحات متكاملة. وهكذا نحصل على مجموعة من اللوحات القائمة الذات الاولى تجمع الانسة والسيدة والثانية المالي والموسيقي والثالثة السيدة والمالي وتجمع اللوحة الاخيرة الوقاد والسائق.

ويشير يوسف ادريس في تقديمه الفصل الثاني من مسرحية «الفرافير» الى ان الاحداث فيه تجرى «بعد مرور اى زمن

على احداث الفصل الاول او حتى قبل حدوثه»( 43)وهو بذلك يشعرنا ضمنا الى أنه بمكن - نظريا - تمثيل الفصل الثاني قبل الفصل الاول ثم يضيف قائلا:«كما يمكن ان تعرض المسرحية عرضا مستمرا من بدايتها الى نهايتها دون اسدال الستار او تقسيمها الى أجزاء» ( 44).

ولعله بوسعنا ان نطبق هاتين الملاحظتين الى حدما على مسرحيتي «يا طالع الشجرة» و«المهزلة الارضية» فنتصرّف في فصولهما تقديما او تاخيرا دون ان نصيب معنى المسرحية في مجمله بضرر كبير. ذلك انه اذا اختلفت المسرحية شكلا اختلفت بالضرورة وظيفة الفصول المكونة لها لارتباط هذه بذاك ارتباطا عضويا. فشكل المسرحية التقليدية خطي والفصل منها يمثل منعرجا تقل او تكثر اهميته بالنسبة الى الاحداث ولا يتم معناه الا بالفصل اللاحق له. اما شكل المسرحية الطليعية فهو دائرى والفصل منها تبعا لذلك لا يعدو انه حلقة من الحلقات المضمنة في المسرحية ان كانت مركبة من حلقات، او حلقة قائمة الذات ضمن حلقات ممتدة نظريا خارج المسرحية ان كانت مكونة من حلقة واحدة.

هكذا يتضح ان المقاييس الدياكرونية المحددة لصيرورة الحدث وتطوره استبدلت بسنكرونية اللوحة. وتوقّف التصاعدُ الخطي للاحداث وعُوِّض بتركيب فضائي للنص المسرحي وأُعيد توزيع وتنظيم المادة التي تصاغ منها الاحداث وحل محلها ما يمكن وسمة «بالحركة المركبة» وهي حركة تسهم في تبعيد النص بينه وبين الواقع

---

(43) المصدر نفسه ص 173 نقلت نادية فرج في كتابها عن«يوسف ادريس والمسرح المصرى الحديث»ص 101 ( دون ان تذكر المصدر)
ملاحظة للمؤلف مفادها أن[ مسرحية «الفرافير» يمكن دمجها في فصل واحد بل يمكن تمثيل الفصل الثاني قبل الاول ]
(44) المصدر السابق ص 173

وبينه وبين ذاته بادراج فواصل مساحية بيضاء في البناء المعمارى للدراما. فبدل الا يكون للفصل وجود الا من حيث وظيفته بالقياس الى الفصل السابق واللاحق له يستقل الفصل في المسرح الطليعي بذاته نظريا ويصبح وحدة قائمة بذاتها يمكن ان نتصرف في ترتيبه مثلما تصرف العقاد سابقا في ترتيب ابيات شوقي تقديما او تاخيرا.

وبينما يبلغ الفصل في المسرح التقليدى ذروة وظيفته فيما يسميه بعضهم «الفصل الذى ينتظر خاتمة له» (46) تتم وظيفة الفصل في المسرح الطليعي انطلاقا من مفهوم «خيبة الانتظار» تحديدا وكأنه بذلك يعبر عن جنوح مصيره المحتوم الى «الفراغ الحدثي» من ثَمَّ كان ميل الكتابة المسرحية الطليعية الى المساحات البيضاء الفاصلة بين مقطع وآخر صانعة بذلك هيكل من فراغ على نقيض بناء المسرحية التقليدية (47) على نحو ما سنبيّن عند تناولنا خاصيات الحوار بالدرس
وخلافا لما يروم الكاتب التقليدى إيهامنا به من أن المسرحية عالم منغلق على ذاته يبدو المسرح الطليعي من خلال توليفة فصوله ذاتها مسرح احتمالات بامكاننا ان نضيف الى فصوله او نحذف منها. فكأن العمل المسرحي فَقَدَ ذلك الميل الطبيعي الى التسامي بمادة الواقع الى عالم

---

(46) La scène à faire

(47) ولا يفوتنا ان نشير الى ان لوكاتش عارض هذا النمط من المسرح القائم على لوحات واسما اياه بأنه «غير انساني» معتبرا ن افضل طريق للتعبير المسرحي هي الحكاية والسرد بالطريقة التقليدية. فهو يقرر أنه «بواسطة الحكاية فقط يُهيّأ للكاتب إبراز السمات الانسانية الذاتية منها والنموذجية فيحركها ويحييها. بينما رتابة العرض القائم على الوصف الخالص لا يتيح أية امكانية لتشخيص كائنات انسانية حية فلا نشاهد سوى صور واشباح باهتة في إطار لوحات رتيبة»
Georglukacs " Raconter ou décrire in Problèmes du réalisme texte français de claude Prevost l'Arche, le sens de la marche,1975 p.169

الفن وجعلها هيكلا يتسم بالاتساق وبمثالية توليفته ونظامه وأضحى يعمد الى تقديم مادة خام في صورتها غير المتجانسة او تفكيك ما عملت الطبيعة على تنظيمه .

## ج) تفجير وحدة الحدث داخليا

ان ما احدثه المسرح الطليعي من تحطيم لبنية الحدث داخليا لهو ابلغ اثرا واخطر شانا. ماذا نعني بتحطيم بنية الحدث داخليا ؟ ان يبني على نسق تنتفي منه المقاييس التقليدية في معالجة الحدث من وصف ملابسات نشوئه وعوامل تطوره الى نهايته المحتومة في اسلوب يسعى الكاتب الى جعله ممتعا مشوقا ومقنعا. ولظاهرة تكسير بنية الحدث داخليا في المسرح الطليعي اشكال كثيرة ليس في وسعنا لضيق المجال أنْ نأتي عليها جميعا او نقوم بتقصيها فيما لدينا من مسرحيات طليعية لذا اكتفينا بفحص أظهرها من خلال أكثر المسرحيات تجسيدا ، لها فالظاهرة المعنية في مسرحيات محفوظ تعود الى انتفاء الترابط العلي القائم في المنطق بين السبب والنتيجة فيصبح كل شيء سببا لكل شيء وهذا ما يعبر عنه المقطع القصير التالي المقتطف من مسرحية التركة .

« الفتاة : بين حدث وحدث توجد اسباب خفية

الفتى : بين حدث وحدث لا يوجد شيء »( 48)

واول مظاهر انعدام السببية يتجلى في عرض المسرحيات الطليعية شخصيات نجهل عنها كل شيء فنجهل الدوافع الخفية لتصرفها مثلما يستعصي علينا التنبؤ بما يمكن ان يصدر عنها من أعمال ومشاعر وأقوال ولنجسد هذه الظاهرة بأمثلة نستقيها من المسرحيات المعنية بدراستنا . فمسرحية « النجاة » تنطلق من موقف

---

(48) تحت المظلمة ص 154

وليد المصادفة المحض وتاخذ مجرى لم تفرضه عوامل يمكن شرحها في ضوء مقاييس المنطق المألوف: اِمراة تدلف الى شقة رجل ملتمسة منه حمايتها من مجهولين فيّهمّ باخراجها عنوة لامتناعها عن تعريفه بشخصيتها وتبرير الدافع لمحيئها مسوقا ولا شك في تصرفه هذا بخشيته من ان يتورط في قضية هو منها براء. فتقاوم المراة بدافع اليأس على أغلب الظن، ولا تلبث الاحداث أن تأخذ محرى غير متوقع ولم تهيء له مقدمات يمكن شرحها «موضوعيا» . ذلك ان عملية الشد والجذب بين الرجل والمراة تتحول الى عناق فوصال فاحتساء الخمر ونشوة وفجأة تخرج المرأة من حقيبتها علبة وتقدم على الانتحار بتجرع ما تحويه من سم. وتنتهي المسرحية بعد اقتحام الشرطة الشقة وسط عاصفة من الجلبة والحركة المتوترة والطلقات النارية والحال ان بعض المقدمات والقرائن تدل على ان المراة المنتحرة هي المعنية بالملاحقة. فما مصدر الطلقات النارية اذن وما ملابساتها ؟ هكذا يبدو الحدث معلقا مفصولا عن السابق غير مفّصل باللاحق اتّصال السبب بالنتيجة لا يلزم المسرحية الا من حيث هو عنصر ينتظم في سياق احداث تشترك واياه من حيث محانيتها او على الاقل تولدها عن اسباب ليس بوسع منطقنا الوضعي المحدود ادراك اسرارها.

كذلك تتجلى ظاهرة انعدام السببية بين الاحداث في مسرحية « المهمة » بوضوح ، نسوق منها الجزء التالي المصور العلاقة مربكة بين رجل وفتى لنبرز فيما بعد صورة تجسد الظاهرة فيه :

« الشاب: إنك تتبعني منذ الصباح الباكر../ الرجل / انت مخطيء في ظنك فانا لم ارك وبالتالي لم اتبعك/ الشاب: لم اذهب الى مكان الا رايتك قادما في اثرى/ الرحل : لا يحق لي ان اكذّبك ولكني لم ارك ولم

اتبعك / الشاب : الم توجد في ميدان القلعة صباحا ؟ الرجل: بلى / الشاب : الم تتناول فطورك في مطعم .. فلافل../ الرجل :بلى الشاب : الم تذهب بعد ذلك الى مقهى شمس؟/ الرجل: بلى الشاب : الم تقم بزيارة قصيرة لدار الاثار ؟ / الرجل : بلى الشاب : الم تشهد مزادا بقاعة المعروضات بالدقي ؟/ الرجل : بلى الشاب : الم تذهب بعد ذلك الى عيادة الدكتور عرنوسي ؟/ الرجل : بلى الشاب : الم ... / الرجل : اليس من الغريب ان تعرف تحركاتي طيلة اليوم بهذه الدقة ؟ / الشاب : في كل مكان حللت به الا ورايتك قادما في اثرى حتى في هذه المنطقة النائية الجرداء / الرجل : انني لم ارك ولا مرة واحدة / الشاب : اذن فانت لم تتبعني ؟/ الرجل : ولم اتبعك ؟/ الشاب : مصادفه عجيبة/ الرجل : هي بالقياس الى لا شيء» ( 49).

هل كان الرجل يتبع الفتى حقا ؟ ليس لدينا فيما تمدنا به المسرحية من قرائن ما يدل على ذلك او يبرره. أوَّلا نعدو اللقاءات بينهما إذن انها مصادفة ؟ للمصادفة في عرفنا المالوف مظاهر تتفاوت درجة الغرابة فيها الا انها على اية حال لا تتجاوز بعض الحدود «المنطقية» اما ان تحصل على نحو ما راينا في المقطع السابق المقتطف من المسرحية فتتوافق مقاصد شخصين توافقا تاما فهذا لا يكاد يتفق في حياتنا اطلاقا لمعطى بديهي هو تفرد كل شخص بسلوك يحدده ويميزه عن غيره في كل مظاهر حياته. ولكن في منطقة تنتفي منها أصول العلّية يصبح كل شيء مهما نكن لا منطقيته محتمل الحدوث. هكذا يبدو الحدث مبتورا عن علّته مبهم الغاية. ولعله مسيّر بقوى خفية نجهل قوانينها جهلا تاما فنجهل معنى الاحداث المتولدة عنها ( 50) وتتاكد ظاهرة انتفاء تحرك الاحداث

---

(49) المصدر السابق ص 227 و 228

(50) وهذا ما يدل عليه قول الرجل في موضع لاحق: (ص 229)«عجيب ان نرتكب جريمة ونحن لا ندرى»

بمقتضى عوامل علية فيما يلي من احداث من ذلك ان الفتاة المرافقة للفتى تفارق صاحبها مع ان مقدمات المسرحية لا تهيء لحدوث مثل هذا الفراق ولا تفسره فيما عدا الاحساس بالتضايق من ملاحقة الرجل وهي ملاحقة لا تبررها مثلما ألمعنا اسباب معروفة . كذلك عندما ينصرف الرجل تاركا الفتى يعاني تباريح ألم عاوده في ساقه غير عابئ بتوسلاته الملحّة أن يقدّم اليه يد العون ويسعفه مع ان الرجل كان منذ حين يتودد الى الفتى ويلح راجيا ان يقبل صحبته،ويبلغ تتابع الاحداث ذروة غموضه ومجانيته عندما ينبثق من الافق رجال ويوثقون الفتى ويسومونه ضربا وتعذيبا بدعوى انه لم ينفذ المهمة الموكولة اليه والحال اننا لا نعرف شيئا عن هذه المهمة وليس الفتى باكثر منا معرفة لها. ولا نرى فائدة من عرض مزيد من الامثلة المجسدة للظاهرة عند محفوظ فهي كثيرة يعسر حصرها.

ولظاهرة تحطّم الحدث وانتفاء تطوره بعامل من العوامل التي يمكن شرحها في ضوء مقاييس المنطق المعهودة وجه آخر في مسرحية «الاميرة تنتظر» فالحدث الذي نعايشه فيها كان وقع في الماضي وانتهى أمره. ولكنه ظل عالقا بذاكرة الاميرة ووصيفاتها يعذبنه ويستعذبنه على امتداد سنوات كثيرة في عملية اجترارية مسترسلة مثَلَه في ذلك مثل طاحونة تدور حول ذاتها بلا توقف ودون ان تتجاوز نطاق حلقتها المرسومة.

«الاميرة : قد كنتن معي في تلك الليلة / وعرفتن الحادث / الوصيفة الثالثة : الحادث ؟ ما الحادث ؟ الاميرة : الحادث الا تذكرن الحادث ؟ الوصيفة الثالثة : ما يحيا كل دقيقة / لا ينسى او يذكر»(51)
وفي موضع لاحق تقول الوصيفة الثالثة :«لا تحمل هذى الليلة الا ما حملت ليلات اخرى»(52)

---

(51) ديوان صلاح عبد الصبور المجلد الاول ص 376
(52) المصدر المذكور ص 378

انـــه الحادث الذى لا يذكـــــر ولا ينســـي الحادث الذى يغتصبهـــــن في اللحظـــة مرّات الحادث الغائــــب الحاضر الحادث المستحيـــــل، وما طرأ على حالهن في نهايــــة المسرحية وغيّـــر مجرى حياتهـــــن عندما قتــــل القرندلُ السمندلَ وتأهبت الاميـــــرة ووصيفاتها للـــعودة الى القصـــــــر لايُعدّ تطورا حقيقيا اذا فهمنا التطور فهما ارسطيـــــا من حيث هو خروج من حال الى حــــال وانتقال من التعاســـة الـــــــى السعادة او من السعادة الى الشقاء. انما هو عود على بدء هو محوالماضـي بالامعـــــان في الغوص في الماضـــــي وتجاوز الموت باستهـــــــلا ك الموت وسدّ آخر حلقاتـــــه المفجعــــة عليهن.

ومن اخص ميـــــــزات مسرحية «مسافـــر ليل» تتابع المواقـــــــف فيها تتابعا تلقائيا ودون اى ضابــــط منطقــــي مما يضفـــي عليهـــا ضربا من الفوضــــى من ادناها الى اقصاهـــــا. فهذا الراوى يـــــقدّم شخصية المسافـــــر الوحيد في القاطــــرة تقديما ملؤه العبــــــــث ويذكر فيما يذكــــــر ان المسافـــــر كان يتلهــــى باستعــــــــراض اسماء رجال عرفهـــــم التاريــــخ مبيّنا في لهجة تتكلّـــف الجديــــــة المبالــــغ فيها حقيقـــــة بديهــــية متعارفـــــة -فيما يذكـــــر- هي ان العظـــماء اذا استحضرتهم في الذاكـــــرة عادوا ومَثَلُوا بيـــــــن يديك . قد يكون لمضمون كلامـــه اصول في عقيدة بعض الاوســــــــاط الشعبية لكنها عقيـــــدة خرافية اسطوريـــــة أي-تحديدا- منافيـــــــة للمبادئ المنطقيـــــــة ولقوانين السببية . الا اننا نفــجأ-فيمــا كان المسافـــــــر يردد اسم «الاسكندر» - بقدوم عامل التذاكـــــــــر وكأنـــــه منبعث من عالم سحيـــــــق في القدم مدّعيا انه هــــــــو نفسه الاسكنـــــــــــدر:«عامل التذاكر : من يدعوني ؟ من ازعج قومــــي ؟ انت ؟ الراكــــــب : معذرة من انت ؟ - عامل التذاكـــــر : انــــــــا الاسكندر» (53)

(53) المصدر المذكور ص 623

ويكون هذا الموقف فاتحة سلسلة من المواقف الهازلة المفجعة المنافية للاصول المنطقية في تعاملنا مع الواقع وفق المقام ووفق ماتمليه علينا الملابسات والظروف الموضوعية الحافة بوضعيتنا. فهذا العامل خلافا لكل توقع ودون مقدمات ممهدة لصنيعه يستخرج مجموعة من الادوات هي:خنجر و غدارة وأبوبة سمّ و حبل وسوط ( 54) لترويع المسافر. ثم يمد يديه صوب رقبته موهما بأنّه يهمّ بالاطباق عليها ويتكلّف العدول عن ذلك استجابة لتضرعات المسافر. ثم ياخذ في التحدث اليه حديث الصديق للصديق وفجاة يطالعه بحقيقة جديدة مفادها ان مهمته هي حفظ الامن واقرار النظام موجها إليه تهمة قتل الاله وسرقة بطاقته الشخصية. ونظل ننتقل طوال المسرحية من موقف الى موقف آخر ينقضه في دوامة جهنمية تنتهي حلقاتها باغتيال المسافر طعنا بسكين .

ظاهرة تفكك الحدث تطالعنا ايضا في «بعد أن يموت الملك» خاصة في الفصلين الاولين المعدين فيما تذكر احدى الروايات لعرض مشاهد عن حياة ملك وموته . يقدّم الفصل الاول منهما الملكَ في مجلس من مجالسه في لوحة تضطرب فيها الالوان وتتنوع الاحداث او (اللا احداث) تنوّعَ هوية الحاضرين من غانيات الى شاعر الى وزير الى قاض الى مؤرخ الى خياط فلا نعرف اهو مجلس أنس ام مجلس قضاء ام مجلس عمل ام هو كل ذلك في آن. نشاهد الملك في لوحة أولى يغازل غانيات ويستمع الى مالقّنه الشاعر إياهن من جميل الاشعار ثم يخطر بباله فجأة أن يزوّج مناديه الالكن بإحداهن فيأمر القاضي أن ينفذ مشيئته على الفور فيفعل ويتم الزواج بمجرد نطقه «كونا زوجين» ثلاثا. ثم يأمره ان يفصلهما ويبطل عقدة الزواج عندما يلاحظ تنافر هيئة الزوجين وعدم تناسب

---

(54) المصدر المذكور ص 625

قامتهما فيَمْتَثِل القاضي مردّدا : « كونا منفصلين» ثلاثا ثم نشاهد الملك وهو يحادث الخياط في شأن قميص تخيّره زميل له في المغرب من أجود ما انتجت البلاد. ويكون ذلك مناسبة لاستعراض مؤرخه الرسمي – استطرادا – الالوان المتخذة شعارا للدولة في مختلف أطوار تاريخها. ونشاهد الملك في لوحة تالية في مخدع زوجَتِه يحادثها. وفجأة يحل بجسده طائر اسود غريب تكون محاولة انتزاعه عن طريق التعاويد والشعوذة موضوع الفصل الثاني.

هكذا ننتقل من حدث الى حدث ومن موقف الى موقف دون ان نشعر بان هذا علة ذاك او نتيجته. فالاحداث والمواقف تتساوق وكأنها موسومة بضرب من الشذوذ او التوارد العفوى.

كذلك ينتفي الطابع المنطقي لنسق سيرورة الاحداث ( او اللا احداث ) في «رحلة صيد» للحكيم فلئن كان مجموع الذكريات المستعادة يرسم ان قليلا او كثيرا فصولا متفرقة من حياة الطبيب فان طريقة عرضها تختلف اختلافا بينا عما ألفنا في المسرح التقليدى من حكاية للموضوع ووصف للملابسات الحافة به والمفضية الى نتائج منتظرة او متوقعة الحدوث. اننا لا نظفر بشيء من ذلك فالذكريات تبدو بمثابة صور مجردة خالية من المقدمات تتداعى تداعيا عفويا دون ضابط منطقي او ترابط سببي محركها الوحيد ذاكرته الشبيهة بآلة صمّاء تصدر إشارات فترتسم في مخيلته ارتسام الصورة على «الشاشة» السينمائية.

وتتالف « الفرافير» كذلك من مواقف ترِدُ على نحو تنتفي منه الشروط التقليدية من حكاية وحبكة ومفاجآت. فالاحداث ( او اللا احداث ) فيها تنتظم في مستويين : مستوى التمثيل ومستوى الواقع : الشخصيتان الرئيسيتان ( لا نعرفهما باسميهما الحقيقيين ) تحترفان التمثيل وهما مكلفتان بالقيام بدور سيد وفرفور تشخيصا لنص مسرحي وضعه مؤلف سنتعرف هويته فيما بعد. ولكن النص الاصلي للدورين المعنيين غائب ولا نعرف

أوْجِد حقا ام هو مشروع في طور التحقيق فهو لا يبرز الا من «خلفية» (55) اذ لا يفتأ السيد يذكّر صاحبه بوجوب الرجوع الى النص والالتزام به مهددا اياه بالاستنجاد بالمؤلف إنْ هو خالف توصياته، المهمّ أنّ النص يفلت منهما اوهما يفلتان منه عن عمد او عن غير عمد فاذا بهما ينساقان في مواقف ارتجالية عابثة تاخذ من شخصيتهما من حيث هما شخصان من لحم ودم موضوعان في المنصة ـ الوجود بنصيب ومن حيث هما مشروع في حال صنع وفق تصورهما بنصيب اخر. معنى ذلك ان الواقع ايضا مشكليّ مثله تماما مَثل النص المكتوب والنص المشروع. فهما شخصان فرض عليها الوجود واستبد بهما القلق فطفقا يبحثان عن أدوار خيالية يتقمصانها ولكنهما لا يستقران منها على واحد نهائيا اذ ما إن يبادران بممارسة دور حتى يرغبان عنه وينفران منه ويعودان الى وضعيتهما الاولى باحثين عن دور جديد. وعلى هذا النحو يظل الحدث يدور حول نفسه عودا على بدء في حركة حلزونية من التمثيل الى الواقع ومن الواقع الى التمثيل من لعب نص الى اللعب بحياتهما حتى تمّحي الفواصل بينهما وتبطل الحدود. وللمستويين المشار إليهما آنفا مسالك فرعية تتداخل فيما بينها. فإقحام المؤلف نفسه وتدخّله في سلوك الشخصيتين يُعدّ امتدادا لمستوى التمثيل بينما يعدّ توجه الشخصيتين للجمهور ملتمسين منه الاجتهاد معهما في ايجاد حل لوضعيتهما امتدادا لمستوى الواقع واسقاطا له. ما يهم تاكيده في هذه المرحلة من بحثنا هو تداخل كل هذه المستويات على امتداد المسرحية تداخلا يضفي عليها مسحة من التشتت والفوضي يبتعدان بها عن القوالب الجاهزة والمنطقية المضمنة للحدث.

كذلك لا تجرى الاحداث في مسرحية «المهزلة الارضية» على النسق الخطي التصاعدي المعتاد وإن بدت حاملة بذور حبكة بطريقة مّا.

---

(55) en filigrane

فالمسرحية تضعنا منذ البداية في جو يكاد يكون مألوفا : عيادة طبيب نفساني يحلّ بها شخص يُدّعى محمد الاول ملتمسا من الطبيب إذنا يودع بموجبه اخاه محمد الثالث المستشفى بدعوى انه مصاب بتوترات عصابية حادة تستوجب إسعافه عاجلا. وتقدم امرأة تدعى نونو يزعم الاول انها زوجة الثالث وتؤكد المرأة صحة ما صرح به الاول وما إن نطمئن الى هذه الحقيقة حتى يدلف الى القاعة الاخ الاوسط (محمد الثاني) ويورد حقائق جديدة تبطل الاولى وتجبّها من الاساس ومفادها ان الاخ الاكبر اراد إلصاق تهمة المرض بأخيه الاصغر بغية الاستحواذ على ميراث الاب وأنّ نونو ليست زوجة الثالث انما هي زوجة الاول. وتسترسل المسرحية على هذا المنوال ناقلة القارئ من حقيقة الى حقيقة اخرى تنقضها ومن وضعية تليها وضعية تبطل اللاحقة منها السابقة في رحلة مليئة بالمنعطفات لانكاد نتبين احدها حتى يلفه الضباب ويحجبه عن الابصار ولا نكاد نظفر بحقيقة حتى تستحيل الى فتات متناثر تذروه حقائق اخرى ويضيع في متاهات لاقرار لها حتى ان الطبيب المجسد في البداية للهدوء النفسي والتوازن الفكري أعياه الامر في النهاية واختلطت في ذهنه الحقائق واصيب بضرب من الذهول الجنوني وامسى ينادي بإلباسه قميص الاسعاف' واذا كان المسرح التقليدي يأخذ بالمبدإ المنطقي القائل بأن الابيض لا يمكن ان يكون أبيض وأسود في آن فالاحداث في هذه المسرحية تعاكس هذا المنطق وتقلبه متخذة الحدث ونقيضه حقيقتين مترادفتين في آن. (56).

---

(56) من المعلوم ان المنطق الارسطي يرفض مبدأ التناقض ويؤكد ان المقولات المتناقضة لا يمكن ان تكون صحيحة جميعا في آن كما انه يستحيل ان نَعْزَوَللشيء الواحد وفي الظروف ذاتها صفة مّا ونقيضها معا. ويؤكد الى ذلك أنّ الاسباب ذاتها تفضي الى النتائج ذاتها مثلما تتولّد نفس النتائج عن نفس الاسباب.

ما نستنتجه أنّ المسرح الطلبعي لا يأخذ بالمقاييس التقليدية في وصف تطور الحدث وصفا نابعا في حقيقة الأمر من تأويل للواقع وفهم مسبق له اعتمادا على مقاييس ومقولات منطقية وإنما يتصرف الكاتب في الاحداث وكأنما يتلقاها سهوا وبعد ان ضلّت طريقها اليه. ولنا في شرح هذه الظاهرة موقف على غاية من الاهمية ضمّنه محفوظ احدى مسرحياته هي «مشروع للمناقشة» ووجه أهمّيته أنّه يفيدنا في تعرّف كيفية الخلق وخاصيات الكتابة المسرحية الجديدة (57) المسرحية تقدم مؤلفا مسرحيا يحاور اعضاء الفرقة التي ستتولى تمثيل مسرحيته القادمة حول مضمون هذه المسرحية. ويسلمهم النقاش الى الخوض في مسألة الكتابة المسرحية وبسط مفهوم كل طرف لها. فأعضاء الفرقة يتبنون كل من وجهة نظره الخاصة ووفق ما تهيئه له مؤهلاته التمثيلية الشخصية - رؤية تقليدية قائمة على وجوب توفّر مجموعة من العناصر منها البطولة وحدة الصراع ونبله والتشويق في كل عمل مسرحي فيما يبدى المولف وجهة نظر قائمة على الايمان بحرية المؤلف المطلقة في معالجة موضوع مسرحيته وطريقة صياغته له. وبناء على هذه النظرة المتحررة من القوالب الفنية الموروثة يمكن فيما يرى الكاتب ان تنطلق المسرحية من اى موقف وان ينجر عنه ما اتفق من احداث دون أفكار مسبقة او تخطيط جاهز كما يمكن الا ينجر عنه شيء ويكون مكتفيا بذاته. وينتهي الى عرض مضمون مسرحيته الذي يتلخص

---

(57) وهو امر نطلبه حتى عند كتاب الطليعة في الغرب فيعز علينا. ولا شك في ان محفوظا متاثر في المسرحية المعنية بيونسكو في مسرحيته «مرتجلة الما» التي يبسط فيها تصوره للكتابة المسرحية معرّضا بالنقاد المتشبثين بالمفاهيم القديمة الموروثة مقدما اياهم في صورة كاريكا تورية مضحكة.

في الفكـــرة التالية :« رجل وامـــرة يلتقيان في غابـــة... وفـي الغابة اخطار لا حصر لها ... يبحثـــان عن ماوى يحميهمـــا يجدان مأوى على درجة من الامـــان يمضيان وقتا في عنـــاق حار وفـي لحظة من لحظـــات العناق يسقطان جثتـــين هامدتـــين.... ولن يبـــق لهما من الحوار الا كلمـــات متشنجـــة واستغاثات معربدة وهديان محموم »( 58).

هو الحدث البسيـــط الصامت الحدث الغائـــب المنتظـــر، الحدث الذى ينتهـــي قبل بدايته. الحدث بلا حـــدث.

هكذا يتضح مدى تصرف كتاب الطليعـــة في شروط معالجـــة الحدث المؤسسة على مقولات منطقيـــة وفهم مسبـــق للحياة. ولكـــن ينبعث أمامنا السؤال التالي : هل معنى انتفاء وحدة الحـــدث وعدم التقيـــد بما درجت على اتباعـــه الدراما من تسلســـل منطقي للاحداث مستجيـــب لقوانين السببيـــة أنّ المسرحية الطليعيـــة جماع من الاحداث المشتتـــة المتضاربـــة الموضوعـــة كيفمـــا اتفـــق دون رابط بينها او تنسيـــق؟ وهذا يسلمنا حتما الـــى وضع مفهوم انتفاء وحدة الحـــدث موضع سؤال فنضبـــط حدوده ونحلـــه في محله الصحيح. فمـــن النقاد من ينفـــي نفيا قاطعـــا تحطيـــم المسرح الطليعي وحدة الحدث. ومن أكثـــر هؤلاء وضوحا في التعبيـــر عن هذا الموقـــف جلال العشـــرى الذي يعتبر ان وحدة الحدث طلـــت وستظـــل قائمة مهما تبلغ درجة تصرف المســـرح بمختلـــف اتجاهاتـــه في شروط التأليـــف التقليدية. ومما جاء في معـــرض نقده لتعمد احد المخرجين هو احمد عبد الحليـــم دمج مسرحيتيـــن من مسرحيـــات محفوظ في عرض واحد قوله : « ان المسرحية قديمة كانـــت او معاصـــرة تقليدية او طليعية لا بد ان تحتوي على الوحدة العضويـــة

---

(58) تحت المظلمـــة ص 198 - 199

التي تجعل منها عملا فنيا متكاملا فاذا سقطت هذه الوحدة سقط من العمل الفني اهم عنصر من عناصره» (59).

ويبدى رجاء النقاش وجهة نظر شبيهة بالسابقة عندما يقول في معرض نقده لمسرحية المهزلة الارضية» ليوسف ادريس: «احب ان ألاحظ أنه لا بدّ لأي عمل مسرحيّ ناجح من أن يرتكز على موضوع واحد محدد وفي اعتقادى ان المدارس الفنية المختلفة في المسرح المعاصر حتى اشدّ هذه المذاهب تعقيدا او غموضا لا يمكن ان تنكر هذا المبدأ.... مبدأ وحدة الموضوع ... لقد تمزقت وحدة الزمان وتمزقت وحدة المكان.. ولم يبق من وحدات ارسطو الثلاث الا وحدة الموضوع... واقرت المدارس الفنية التي كان من المفروض ان يسمح لنا منهجها الفني بالخروج على مبدأ وحدة الموضوع هي مدرسة اللامعقول... ومع ذلك فقد وقفت هذه المدرسة من وحدة الموضوع منحنية الراس وحرصت عليه كل الحرص» (60).

والمتثبت في النص السابق لا يسعه الا ان يلاحظ ما تقوم عليه نظرة صاحبه من تضارب واضح.. فهل يقبل منطقا ان يتصرف المسرح الطليعي في شروط الزمان والمكان التقليدية ويحطمها ويصرف نظره عن شرط وحدة المكان فيبقيه ؟ والحال ان الوحدات الثلاث مرتبطة بعضها ببعض ارتباطا وثيقا عضويا بحيث لا يصيب احدها خلل حتى يسعى الخلل الى سائر الوحدات فتصاب بالاعراض ذاتها وتتداعى بدورها، واذا استوى لدينا ما المعنا اليه آنفا من أن المكان والزمان يقومان من الحدث مقام العمود الفقري من الانسان او الارضية ببعديها الافقي والعمودى من المادة القائمة فيها ، فتحطيم الوحدتين الاوليين ينجر عنه بالضرورة تحطيم الوحدة الاخيرة وهكذا يستقيم لنا حصول تحطم وحدة الحدث وكنا حللنا سابقا اظهر وجوه هذا التحطم المتمثّل في انتفاء الترابط العلّي بين حدث وحدث. ويعترضنا سؤال

---

(59) «المسرح ابو الفنون» ص 55

(60) «مقعد صغير امام الستار» ص 61

اخر يرتبط بالاول ويتفرع عنه هو الى أيّ حدّ تحررت وحدة الحدث من المقولات المنطقية الموروثة اى بعبارة اخرى الا يحصل في نهاية التحليل شيء بين البداية والنهاية ؟ لا شك في ان انتفاء الحدث بمفهومه الارسطي من حيث هو انتقال من حال الى حال يصدق على عدد من المسرحيات الطليعية المعنية بالدراسة . ففي المسرحيات التالية : "رحلة قطار" و "اللزوم مالا يلزم" و"رحلة صيد" و"المهزلة الارضية" و"مشروع للمناقشة" و"التركة" ينعدم فيها الحدث انعداما مطلقا بالمفهوم الذي ذكرنا ولا يكاد يحدث شيء يمكن ان يكون له انعكاس على حياة الشخصيات في المستقبل اذ إن البداية فيها هي النهاية .

بينما يحصل ضرب من التحول بين البداية والنهاية في عدد اخر من المسرحيات الطليعية . فـ"النجاة" تنتهي بموت المراة وتورط الرجل في قضية لم يتهيأ لها. وتنتهي "المهمة" بهلاك الشاب تعذيبا، وتوحي نهاية "الفرافير" بانصهار فرفور في دورة طبيعية لا نهائية. و"يا طالع الشجرة" تبدأ باختفاء المراة وتنتهي بموتها قتلا على يدزوجها. كما تنتهي مسرحية "المخططين" بنهاية مفجعة للاخ الرئيس فهل معنى ذلك حصول تطور بالمفهوم الارسطي المتقدم الذكر ؟ كلا.

تطور الحدث في هذه المسرحيات تطور متدهور تطور الى الخلف نعني انه يبدأ بموقف متدهور وينتهي بموقف أمعن في التدهور. وهكذا نخلص الى استنتاج طبيعة التطور في كلا النمطين . فبينما هو يتسم في المسرح التقليدى بتصاعده خطيا يتميز في المسرحيات الطليعية التي تتضمن ضربا مّا من التطور بتكثيف الموقف الاول وتنويعه والانتهاء به الى غاية تدهوره وسنبين عندتناولنا الجانب اللغوى في المسرح الطليعي القوانين اللغوية التي بمقتضاها يتم التطور.

ولعل رشاد رشدى كان اكثر توفيقا من الدارسين السابقين عند معالجته للموضوع نفسه اذ استبدل عبارة« وحدة الموضوع » بعبارة « التيمة» ومفادها - في منظوره - أن تنتظم المواقف والاحداث في رؤية واحدة انتظام الايقاعات والتنويعات النغمية في فصل موسيقي وفي هذا الصدد يقول

«.... ففي المسرح الحديث كما في مسرح تشيكوف وستريندبرج والمسرح المعاصر بما فيه مسرح العبث ليست العبرة بوحدة الحدث بل بوحدة الثيمة والثيمة غير الموضوع إنها الاحساس العام الذى يريد الكاتب المسرحي ان يثيره .. وحدة الثيمة اذن او وحدة الاحساس هو كل شيء في المسرح الحديث.. كل هذه المسائل والاحداث التي يعتبرها الناقد غير المتمرس أنها بعيدة الصلة باحداث المسرحية هي في الحقيقة اساسية لانها بتراكمها وبتنوعها وباختلافها او تشابهها تساعد على خلق الاحساس الذى يريد المؤلف ان يخلقه فهي جزء تساعد على تكثيفها وبالتالي تساعد على تكثيف الاحساس فالادب الحديث اشبه بالموسيقى السمفونية التي تعتمد على نغمة رئيسية تساندها نغمات فرعية هي في الحقيقة تنويعات للنغمة الرئيسية وظيفة المسرح الحديث هي كوظيفة الشعر . (61).

ويعبّر الحكيم عن وجهة نظر قريبة من هذه في معرض تقييمه للفن الحديث جملة اذ يقول :« لقد اتجه الفن الحديث الى تعميق هذا الشيء الخفي... وكانت وسيلته التجرد اولا من المعنى والمنطق. فاصبح التصوير مجرّد بُقَع لونية والنحت بقع كتلية

---

(61) من المقدمة التي وضعها المولف لمسرحيتيه :« الفراشة» ولعبة الحب » المنشورتين في مؤلف واحد - القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975. ص 15.

( هكذا ) والموسيقى بقع صوتية والشعر بقع لفظية» ( 62) وتنسحب هذه الظاهرة على المسرح الطليعي اذ يضيف في موضع لاحق بعد أن يتحدث عن «انعكاسات الابحاث في مجاهل النفس والعقل الواعي وغير الواعي على الفن» قوله مشيرا الى كتاباته السابقة المتّسمة بالنزعة الجديدة والتي عاد اليها اليوم «جعلنا نلقي على الورق بتلك الصور الشبيهة احيانا بالاحراش الكثيفة السوداء» ( 63).

بقع فارغة وفواصل بيضاء تلك هي الظاهرة المميزة للمسرحيات الطليعية. هكذا ينبغي ان ندرج ضمن الرؤية نفسها القائمة على مفهوم اللوحة ونتوسع في تطبيقها توسعا توليديا. فهي تشمل علاوة على اللوحات بمفهومها السابق الذكر التقطيعات على أنواعها من الاقسام الى الاجزاء الصغيرة الى كل هذه الحركات والمقاطع القصيرة المستترة مثل الاضمار والاستراحات الصريحة أو الخفية والفجوات التي تجعل نص المسرحية مهشما تهشّم أديم الارض الجافة ومكسّرا تكسر الموجات على صفحة/ الماء القي فيه بحجر. وهكذا ايضا يصبح الموقف الدرامي متلاشيا مفتتا. فالى التوقف بين الفصول واكتسابها استقلالية يحصل في المسرحية ضرب من تأجيل لزمن وفضاء ومعنى كل واحد من المقاطع المشار اليها. ويوجد نوع آخر من التبعيد يتمثل في أنّ أجزاء الحوار لا تنضم الى بعضها بعضا لتؤلف مواقف درامية إنما تتجمّع صادرة عن سياقات وأزمنة مختلفة لتكسب النص المسرحي مزيدا من التقطع والاضطراب وهذا ما يبرر وسمنا لها بـ«اللاموقف».

---

(62) «رحلة الربيع والخريف» ص 9

(63) المصدر السابق ص 16.

## الفصل الثاني

## مظاهر البَطالة (1) في المسرح الطليعي

### 1. الحدث العادي

كنا تناولنا في الفصل السابق الحدث من حيث علاقته بسلسلة الاحداث التي ينتظم في سياقها وبينا انه لا يرتبط بهذه الاحداث ارتباط العلة بالنتيجة وان المسرح الطليعي يتميز بانعدام التسلسل المنطقي للاحداث فيه وتفجّر وحدتها. ويهمنا ان ندرس الآن الحدث في ذاته ومن حيث الخصائص المميزة له. لقد درجت الدراما التقليدية على التركيز على الهام من الاحداث والمفيد في تعيين الظاهرة النفسية او الاجتماعية التي يعصد تبليغها مهملة - نظريا - كل ما ليس بذى علاقة جادة بالموضوع المطروق. وكلما كان التركيز على الاهم اشد وكان التصاقه بالفكرة الرئيسية أوثق كانت دلالة الحدث أبلغ وفائدته أعظم. فمؤلّف التراجيديا او الدراما يستغني عادة عن تصوير شخصية مّا اثناء قيامها بالمعتاد من الامور كالأكل والنوم وارتداء الملابس فهذه ممارسات يومية يفترض أنها معروفة ضمنيا لدى القارىء (او المتفرج) مخزونة في حافظته ضمن ما يمكن ان نطلق عليه المخزون الثقافي اللاواعي. وحتى ان تعرض كاتب الى ذلك عامدا فلإ براز سمة نفسية او وضعية اجتماعية وإلّا عُدّ ذلك منه تقصيرا وإسفافا وليست كذلك طريقة انتقاء المسرح الطليعي للحدث فإلى اعتباطية العلاقة بين حدث وحدث تنضاف مجانية الحدث من حيث قيمته الذاتية. معنى ذلك ان الحدث لم يعد يختار - بوجه عام - لاضافة معلومة او تأدية مزيد من الأخبار مساهمة في تطوير الحبكة والدفع بها الى غايتها وانما اصبح يقصد لِذاته ولا يلزم موضوع المسرحية الا من حيث هو عنصر ينتظم في شبكة من العناصر تشترك واياه في السمة الاعتباطية ذاتها. واذا انتفت قيمة الحدث مثلما انتفى الرابط المنطقي بين الاحداث انتفت معها روح الجدية التي يفترض

---

(1) L'aspect ludique
اقترح علينا هذه الترجمة استاذنا المشرف المنجي الشملي

توفرها في معالجة الموضوع . فلا يثير اذن استغرابنا اذا لاحظنا ان العدد الاوفر من المسرحيات الطليعية يُركز على التافه من الاحداث. ففي «رحلة صيد»، يتذكر الطبيب - فيما يتذكر - مجموعة من المواقف والاحداث لا نرى وجه اهميتها في مجرى حياته. فهل كانت معرفته القرداتي الذي كان يقضي بجواره بعض اوقات فراغه حدثا خطيرا أثّر في مجرى حياته ؟وما اهمية استعادته ذكرى موظف كان عاقبه لبيعه ارانب المستشفى او ذكرى امراة وافاها الاجل رغم ما صرفه من جهد لانقاذها؟ وهل كان لتردده على رجل يعنى بتربية القمل ويبيعه نصيبا منه مقابل اجر مشط لاجراء تجارب عليه خطر في حياته؟ لا تنطق المسرحية بشيء من ذلك. فلكي تحصل فائدة لدى القارىء (المتقبل) لا بدّ من توفر رصيد من المعلومات المتصلة بالشخصية تُعْرَف مسبقا ( ان كان للشخصية مدى تاريخي او اسطوري ) او يمدنا بها السياق ونستقرئها من خلال تصرف الشخصية وسلوكها ومن خلال ما يضمنه المؤلف من اشارات تهدينا الى الكشف عن خباياها. ولا يتوفر في المسرحية أحد هذين الشرطين حتى تستقيم لنا معرفة الشخصية. فالمسرحية تعرض فصولا ومواقف منبتة عن سياقها في مجرى حياة الرجل خالية من الالماع الى تأثيرها فيه واردة حسب توزيع زمني متقطع يأتي على ما بقي لها من معنى.ولا تزداد معرفتنا بالشخصية بالزيادة في كمية المعلومات مادامت ترد على النحو الذي ذكرنا من عدم الترابط. بل ان الزيادة من كمية الاخبار المشتتة والمتضاربة احيانا كما سنبين فيما بعد تضفي مزيدا من الابهام. فاذا بالبلاغ يبدو وكأنه قائم على الفراغ يدور حول ذاته في عملية مجانية لا ترمي الى غير ذاتها هدفا.

اما من حيث علاقة الطبيب (الباث) بملفوظه فيلفتنا أنه يُصدر صورا مجسدة لذكرياته او على الاصح تصدر عنه الذكريات دون ان تكون له قدرة على تنظيمها وابرازها يمكن ان يكون لها من معنى. هو وعي بلا وعي يتلقى ذكرياته تلقّيا آليا سلبيا. وفي نهاية التحليل يبدو مقطوعا عن ملفوظه بقدر ما يجد القارئ نفسه مقطوعا عن معنى النص ومعنى حياة رجل.من ثمّ تبدو عملية كتابة المسرحية عملية مجانية غير مستجيبة في اختيارها الشخصية لما تستجيب لَـهُ عادة الدراما من حيث التحري في اختيار موضوع مشوق مجسّد في شخصيات ذات مدى نفسي واجتماعي عميق يثير فضول القارئ (أوالمتفرج) ويغريه بتعرفها.

ما يلفتنا في مسرحية «رحلة قطار» أنّها تنطلق من موقف يتّسم بالتفاهة : قطار ، مسافرين سائر في طريقه الى محطته المقصودة يتوقف حتى يتثبت القائمون بتسييره من لون الاشارة الضوئية المرئية على مسافة مّا. قد يعتبر مثل هذا الحدث البسيط في دراما تقليدية فاصلا تمهيديا او رمزا عابرا يهيئ لأحداث على جانب من الخطورة. الا أنّ المؤلف يتعمّد التركيز عليه والوقوف عنده طويلا:

« الوقاد : يترنح .... يترنح الملعون / السائق : صوت مسيره فوق القضبان ... تريك ... تراك تريك تراك.... تريك تراك... ما من موسيقى احلى من هذا الصوت.. تستطيع ان تتصور اى لحن شئت على هذا السلم الموسيقي.../ الوقاد : ولكنه يترنح . الا تلاحظ هذا الترنح/ السائق : فليترنح ... تريك تراك كتريك تراك..: الوقاد: كالسكير العجوز في ليلة ممطرة / السائق : قطار عتيق.. حقا تريك تراك تريك تراك.. الوقاد : وبهذه السرعة ايضا / السائق : لا تقلق اتريك تراك تريك تراك /

الوقاد : الحمد لله اننا لم نسربه في عاصفة الامس/ الوقاد: خصوصا ان هذه العجلات المفككة الصواميل / السائق : آه لا تذكرني بالعجلات / الوقاد : هذا شيء مرعب / السائق : واي رعب كلما تصورت اننا نسير بقطار مفكك العجلات / الوقاد : وبهذه السرعة كان يجب ان نحاول مرة اخرى ربطها جيدا / الوقاد : حاولنا وانت تعرف ذلك جيدا .... لكن الصواميل مستهلكة متحللة كلما ربطناها تفككت السائق : المهم انه يسير....»(65).

ان قرائن من النص تدل على ان الشخصين ليسا حديثي العهد بالعمل في القطار المعني. من هذه القرائن اشارة احدهما في موضع لاحق الى انه ليس ثمة علامة ضوئية في مثل هذا الموعد من كل سفرة تشعر بوجوب إيقاف القطار،

من ثم اتسم حديثهما بمسحة من المجانية وبدا عاطلا لخلو موضوعه من طرافة. وتزداد مسحة المجانية التي تسم موضوع حديثهما تأكدا بتركيز الكاتب عليه على امتداد صفحات وكأن الشخصيتين لا تجدان من شغل تتلهيان به وتزجيان الفراغ سوى تكرار موضوع خال من الطرافة. علاوة على ذلك نلاحظ ورود المقاطع المحاكية لصوت القطار في سياق الكلام والمفروض وضعها بين قوسين ضمن الاشارات المسرحية ان كانت لها دلالة خاصة. فلا نعرف أهي جزء من الكلام ام جزء من الاشارات المسرحية وكأن الكاتب يتعمد «تشويه» البلاغ للزيادة في الايحاء بمجانيته.

وكما تنتفي أهمية الموضوع بالنسبة الى الشخصيتين كذلك تبطل فائدته بالنسبة الى القارىء متى اتضح ان وصف حالة القطار لا يفضي الى نتائج هامة فيما يلي من احداث خلافا لما درجنا عليه في

---

(65) رحلة الربيع ص 99

الدراما التي تجعل لكل اشارة مهما يتضاءل شأنها دورا في المسرحية وتاثيرا كبيرا او صغيرا مباشرا او غير مباشر في الاحداث اللاحقة. فالقطار يتوقف لا لانه قديم متهالك وانما لكي يتثبت السائق والوقاد من لون الاشارة الضوئية. ويكون وقوف القطار مناسبة لعرض شرائح اجتماعية سنبين مدى ما تتسم المواقف المجسمة لها من تفاهة. فلئن تطرّقت بعض المسرحيات ذات النزعة التقليدية الى مثل هذا الموضوع عارضة شرائح اجتماعية مختلفة فالمقصود من ذلك تقديم صورة نفسية واجتماعية لهذه الشرائح وتعريفنا بطرق تصرّفها وتعاملها مع الاوضاع المحيطة بها في لوحة يسعى الكاتب الى جعلها واضحة المعالم متكاملة الجوانب لها من الثراء والعمق ما يجعلها قريبة من القارئ محببة اليه.

الا ان مؤلف المسرحية المعنية سلك سبيلا غير هذه السبل. وعوّض عرض صورة متّسقة متكاملة لهذه الشرائح عمد الى تقديمها مفكّكة اى كما تدركها عين غير متفحصة وغير معنية بما يخفيه سلوكها الظاهر، ولنحاول الكشف عن صورنها كما تتجلّى في المسرحية. فاول ما نلاحظه ان شخصيات المسرحية مجهولة الهوية بالنسبة الى بعضها بعضا وكذلك بالنسبة الى القارئ كما ان كل واحدة منها لا تمثل بالنسبة الى/الشخصيات الاخرى من اهمية -اذا استثنينا بعض الحالات النادرة والعابرة- الا بقدرما يهيئه لها هؤلاء من مناسبة لتزجية ما هي قائمة فيه من فراغ بسبب وقوف القطار. فاذا انتفى الدافع لتعرف الآخر وتحقيق نمط مّا من التواصل لم تنكشف الشخصية على حقيقتها ولم نطّلع من ماهيتها الا على سلوكها السطحي وتصرفاتها العادية الخالية من ذلك الثراء النفسي الذى يفترض توفره في المسرح الواقعي، ولنا في المقطع التالي مثال واضح لهذه الظاهرة :

"السائق : اسمح لي ... ما هي صنعة حضرتك ؟/ المالي : تريد ان تعرف صنعتي ؟ اسال حضرته يقل لك من انا ( بشير الى الموسيقى )/ الموسيقى: هو صاحب مصانع كبيرة / الوقاد : يعني انه شيء مهم جدا / السائق: مصانع ماذا ؟ نظرات طبية مثلا ؟/ المالي : لا يا سيدى ... انا لا احتاج لنظرات طبية ولا غير طبية النظر سليم والحمد لله / السائق : الحق انا قصدى مجرد السؤال / المالي : قل لهما هي مصانعي / الموسيقي : هي مصانع شخاشيخ / السائق : ماذا ؟ / المالي : شخاشيخ الا تعرف ما هي الشخاشيخ/ الموسيقي : ( يهز الشخشيخة ) نعم ... سعادته هو الذي يصنعها "( 66).

فمن خلال هذا الموقف او ان شئنا الدقة في التعبير "اللا موقف" - تبرز لنا ظاهرة التفاهة واضحة جلية ومردها كما اشرنا الى انعدام توفر الدافع العميق الى تعرف الشخصية على الاخرين او التعريف بنفسها الى الاخرين اذا استثنينا رغبة المالي في التعريف بنفسه مدفوعا بزهوه الباطل والمضحك. وينتهى الموقف ( او اللاموقف ) الى حدود هذا التعارف السطحي البسيط تاركا المجال لموقف آخر في مثل تفاهته. النتيجه أن الموقف يبدو مقطوعا عن السياق غير متأثر بالسابق ولا مؤثر في اللاحق تأثير السبب في النتيجة بل إن الكاتب - امعانا منه في تعطيل الحركة الدرامية وفي سلب الحدث كل معنى ومن ثمّ في مغالطة القارىء والسخرية به - يتعمد إقحام مواقف اخرى كلما تهيأت للموقف السابق الاسباب أن يأخذ منعرجا هاما وكان نواة لموقف درامي. وكأن المؤلف يرجىء المعنى المفيد ويجعله في حالة تعليق مستمر الى ان تنتهي المسرحية ويستأنف القطار سيره وكأن شيئا لم يحصل وهكذا يكون الموقف شبحا لذاته والدراما نقيض الدراما.

---

(66) رحلة الربيع والخريف ص 108 - 109

كذلك تتسم مسرحية „مسافر ليل» بروحها العابثة من ادناها الى اقصاها . فهي تستهل بتقديم الراوى الراكب الوحيد في القاطرة تقديما خاليا من الجدية . من ذلك وصفه لهذا الراكب الذى إنهمك في عدّ عواميد السكة تزجية للفراغ حتى اذا ما سئم اللعبة اخرج سبحته من جيب سرواله الايمن فهوّت من يده :// يتفقدها باصابعه / فتروغ لترقد بين الكرسيين / يجهد ان ينقذها ... فتغوص ... تغوص ... تغوص / ويظل يفتش حتى تتناثر سبحته حبات / تتساقط فوق حديد الارضية »(67) ويلفتنا تركيز الراوى ومن خلاله المولف على وصف حركات الراكب في كل تفاصيلها وصفا يبدو منعدم الوظيفة لانعدام العلاقة السببية بين هذا الموقف وما يليه من مواقف . وكأن ليس للكتابة من هدف ترمي اليه سوى العبث بالكلمات عبثّ الراكب بحبات سبحته او ان لدى الكاتب فضلا من الوقت يزجيه في وصف فضل من الاعمال. وتستمر المسرحية في عرض مثل هذه المواقف المتسمة بضرب من العبث واللاجدية . فنرى العامل يتحدث مرة الى الراكب عن حرفته ويذكر له فيما يذكر انه لا يجيد من سائر الحرف سوى تفتيش العربات وكأن هذا يهم الراكب : في شيء :„لم يرسلني ابواى لاتعلم حرفة / لست اجيد سوى تفتيش العربات / وعلى كل لم اخسر شيئا »( 68) ومرة اخرى يخبره ان اسمه سلطان لا زهوان مثلما إدّعى منذ حين . فهذا „اسم زميل له / تزوج امرة ناصعة الوجه رابية الفخذين/ يسكن في الجزء المشمس في غرب الضاحية الوردية /(أما العامل ) فزوجته عجفاء ممصوصة /( وسكناه ) لا باس بها / لكنه احيانا يتململ من صيحات

---

(67) ديوان صلاح عبد الصور المجلد 1 ص 620

(68) المصر نفسه ص 642.

المارة وعواء السيارات » (69) ومرة ثالثة يطلب من الراكب ان يستظهر بتذكرته فيناوله الراكب اياها. ويأخذ العامل في تفحصها مليا مبديا اعجابه بشكلها المربع ولونها الاخضر ومادتها الجافة ثم يساله هل له بطاقة شخصية فيخرجها الراكب من جيبه ملاحظا ما يلي : « احفظها دوما في جيبي الايمن / اقرب شيء لي اذ تطلب مني مرات عشرا في اليوم / يوما طلبوها مني ست وثمانين / يوما اخر سبعين» (70) ويمكن ارجاع ظاهرة مجانية الموقف السابق وفي غيره من المواقف الى عدم وجود ارضية مشتركة تهيء للشخصيتين التفاهم على اساسها : فالمسافر لا يعرف العامل ولا يبدى رغبة حقيقية في تعرفه الا بقدر ما يضطره اليه المقام من حيث هو مسافر مدعو الى الاستظهار بتذكرته للعامل.

لذا بدا ازاء تصرفات العامل غير المتوقعة معقود اللسان لا يعرف ما يقول وليس له ما يقول ولا يرغب في الكلام. واذا اتّفق ان اطلق لسانه من عقاله في بعض الاحيان فهو لا يتلفظ الا بكلام ساذج سخيف اما العامل فتحدوه على نقيض الراكب رغبة ملحة .في التواصل والاخرين بحكم شعوره بالوحدة المطلقة في مهمة لا تهيء له اسباب الاتصال بالاخر كما سنبين في فصل لاحق. ولعل شعوره النقيض باستحالة تحقيق هذه التواصل حمله على سلوك/السبل لفرض ذاته فطفق ياتي ما اتفق من اعمال ويتلفظ بما اتفق من كلام . وبذلك يلتقي موقفه موضوعيا وموقف الراكب من حيث التفاهة واللامعنى.

اما في مسرحية «الاميرة تنتظر» فاللامعنى والعبث منشؤهما التكرار المستمر لحدث مضى وانتهى امره وظل عالقا بالذاكرة يعاد ويستعاد في عملية اجترارية تزداد الظلال كثافة عليه في كل مرة يعاد فيها حتى اضحى بمثابة الصورة الشاحبة الغائمة في آفق عالم بعيد.

---

(69) المصر السابق ص 641

(70) المصر السابق ص 643

وتزخر «الفرافير» بالمواقف التافهة العابثة في كل تضاعيفها حتى انه ليمكن القول هي خلاصة للظاهرة في اجلى صورها. وواضح انه ليس بوسعنا في مجال دراستنا المحدود ان نقف على جميع وجوهها ونتقصى مظاهرها تفصيلا. لذا راينا الاكتفاء بالاشارة الى بعض المواضع المفيدة في رصد الظاهرة. ومن اخص مظاهر التفاهة في المسرحية جنوح الشخصيتين الرئيسيتين الى اللهو والتلهي لكأن لديهما فضلا من الوقت تسعيان الملئه بأعمال وأقوال صبيانية. من ذلك بحثهما عن أدوار يتقمّصانها. ويقوم فرفور باستعراض عدد وافر من الوظائف لا يستقر اختيار السيد على واحدة منها. يلي ذلك استعراض مماثل لأسماء عائلات دعي السيد الى ان يتبنى احدها الا انها لم تلق كذلك هوى من نفسه تتخلل هذا وذاك اعمال ومواقف في منتهى السذاجة والمجانية كأن يطلب السيد من فرفور ان يناوله سيجارة بدعوى انه معدم فيشترط فرفور ان يخرج السيد لسانه حتى اذا كان كاذبا تعذر عليه إدخاله، ومرة اخرى يبحث فرفور لنفسه عن طعام فيفتش في جيوب قميصه ويخرج منها مأكولات يابسة او متعفنة. ومرة ثالثة تأخذ السيد سِنَة من النوم فيوقظه فرفور ويلتمس منه ان يقص عليه ما راى في حلمه فيرفض السيد باصرار محتفظا لنفسه بحلمه اللذيذ في انانية مفرطة. وينتهي بهما المطاف الى الاشتغال بحفر القبور ويظلان يبحثان عن حريف ميت لدفنه ولما يعييهما البحث يتوجهان الى المتفرجين ملتمسين منهم متطوعا ليدفن مع دفع اجره مسبقا.

هكذا يتضح ان الحدث في المسرح الطليعي لا ينتقى لقيمته ومن حيث هو عنصر مفيد في اطلاعنا على نفسية الشخصية او في تطوير الحبكة انما يبدو قاصرا قائما في«غور الحدث»(71).

---

(71) en creux de l'action

2. **الحدث المضخم**

الطريف ان عددا من المسرحيات الطليعية تستغل جانب التفاهة وتتوغل فيه . فقد يلم بالحدث مرض شبيه بالسرطان وينتشر فيه فاذا بهذا الحدث يعظم ويتضخم شيئا فشيئا حتى يصبح ذا حجم غير عاديّ. تتجلى هذه الظاهرة ان قليلا او كثيرا في بعض مسرحيات الحكيم اذ يتعمد المولف التركيز على التافه من الامور حتى يجعله يطغى على كل ماعداه. ففي اللوحة الرابعة من الدنيا رواية هزلية يدور الحديث في معظمه حول موضوع واحد هو اصطياد انطونيو سمكة ميتة حتى كادت تؤول الحادثة الى قضية سياسية خطيرة. وفي اللوحة الثانية من لزوم مالا يلزم ، تفضي مسالة تطويل الشعر عند بعض الشبان الى شبه محاكمة للتاريخ الذي صمت على حالات مماثلة ولم يصدر حكمه فيها.

تتجلى بعض وجوه الظاهرة كذلك في مسرحية «المخططين» مجسدة في تقديم صور تقديما حسيا يغلب عليه طابع المبالغة المتعمّدة من ذلك وصف المسرحية للعالم بعد ان سادته الخطوط السوداء والبيضاء: «يفتح الستار على عرض سينمائي يصوّر العالم كله وقد تخطط، الشوارع مخططة بالخطوط العريضة البيضاء والسوداء البيوت واشارات المرور والحافلات وواجهات الدكاكين والناس جميعا مخططون... حتى بالونات الاطفال والطائرات والطيور والاسماك في البحر مخططة» (72) وتتدلّى عقب هذا المشهد من أعلى صورة مضخمة للاخ وعلى اثر ذلك يضاء المسرح على قاعة في نسبها كذلك تضخم: «تتدلى صورة ضخمة للاخ وهو يرتدى سترة مخططة وربطة مخططة ومنديلا مخططا. ثم يضاء المسرح على قاعة للاجتماعات ضخمة لها نافذة هائلة الحجم... وفيها منضدة ضخمة وعلى رأسها كرسي ضخم ايضا... جدران القاعة وسقفها والمنضدة والكراسي وكل شيء مخطط بالابيض والاسود» (73).

---

(72) نحو مسرح عربي ص 387
(73) المصدر نفسه ص 388

تتجلى الظاهرة كذلك بوضوح في مسرحية «بعد ان يموت الملك» من وجوهها ذلك الحوار المسهب حول الالوان المتخذة شعاراً للدولة طوال تاريخها المديد من ابيض الى بني الى ازرق الى اخضر (74) حتى لكأن المملكة استحالت لوحة تتمازج فيها الالوان تمازجا غريبا. من وجوهها ايضا اسهاب الخياط في وصف الثوب المهدىّ اليه وتنويهه بمزاياه حتى جعل منه كائنا بشريا ينطق ويحس

«الخياط : مولاي / ارسل لي صهرى خياط امير المغرب / قطعة مخمل/ بيضاء الطلعة ناعمة الهدب ؟ ماكدت اراها حتى... اه ... كان لقاء يا مولاى/ احسست بقلبي في اضلاعي يتوثب / ومددت يدى في وَلَهٍ كي اتلمسها لمس النسمة للاغصان / حين استرخت فوق الزغب الناعم كفاى الراعشتان / داهمني تيار الرعدة يتغلغل في جسمي الملتهب / ثم تدفق شيء في اطرافي كالدم حين تحركه الحمى / وتفتح باطنها في خجل لملا مستي الحذرة / اذ نبضت في كفي شعيرات دافئة تتمدد تحت الزغب الاشهب فاشتدت بي الرعدة وانبهرت انفاسي الخدره / ملت اليها لاقبلها فانكمشت وهي تقول : انا بكر لم التف على ساقي بشرى من قبل» (75) وتستمر المحاورة مسترسلة على هذا المنوال على امتداد اربع صفحات من المسرحية (76) من وجوه الظاهرة كذلك في المسرحية ذاتها أن إحدى الروايات اللاتي يتولين تقديم المسرحية اوردت احصائية موسومة بمسحة مغرقة في الدقة تفضح روح العبث الكامنة في كلامها :

«الرواية الثالثة : انه يموت في كل دقيقة تسعة وثلاثون الفا وسبعمائة واربعة وخمسون من البشر بينما يموت ملك واحد كل ثمانية اعوام وخمسة أشهر» (77).

---

(74) بعد ان يموت الملك من ص 34 الى ص 37
(75) المصدر السابق ص 30-31
(76) من ص 29 الى ص 32
(77) المصدر السابق ص 7

ولعل خير المسرحيات تجسيدا للظاهرة هي مسرحية « مسافر ليل » فهذا الراوي يصف عملية استخراج العامل آلاته المخيفة عامدا الى تعدادها الواحدة بعد الاخرى ضابطا الاماكن المستخرجة منها وكانه يقوم بمعاينة بوليسية او تحقيق صحا في لعملية جريئة يجري الاعداد لها : « الراوي : تمتد يد الاسكندر في الجيب الايمن / يستخرج سوطا ملفوفا / تمتد يد الاسكندر الى الجيب الايسر / يستخرج خنجرا / تمتد يد الاسكندر الى الجيب الايسر: يستخرج غدارة تمتد يد الاسكندر في حلقه / يستخرج انبوبة سم / تمتد يد الاسكندر في جيب خلفي يخرج حبلا »( 78).

ان ما يلفتنا في تصوير الراوي حركات العامل - علاوة على ماذكرنا من مجانية الدقة المتسم بها وصفهُ - انه يكرر جملة « تمتد يد الاسكندر » على نحو يتدرج به من تعيين اماكن يمكن ان تكون موضوعيا محاكية للمواقع الى اماكن يستحيل ان تكون كذلك ما دمنا قاصرين - اعتمادا على تجربتنا في الحياة الواقعية - عن إدراك كيف تستخرج علبة سم من الحلق. وكأن الراوي ينساق مدفوعا بطاقة كامنة في الكلمات تجرفه في رحلة متحررة من مراجعها في الواقع . وتتواصل هذه الرحلة فاذا بالالات تصبح فيالق جيش من تلك الفيالق التي تحدثنا عنها بعض كتب التاريخ واذا بالعامل يغدو قائدا في مثل عظمة الاسكندر اثناء تعبئة جيشه وتنظيمه استعدادا للقاء حاسم مع العدو « الراوي: الاسكندر قد عبأ جيشه / السوط وانبوب السم جناح ايمن او الغدارة والخنجر فيلقه الايسر »(79) وكما تُضخّم الاشياء كذلك تضخم الحالات والاوضاع النفسية فهذا العامل يتحدث عن كثرة ما يلاقيه من هموم وأوصاب لقيامه بعمل شاق فيقول : « العامل :هذا عملي ...

---

(78) ديوان صلاح عبد الصبور المجلد 1 ص 624
(79) المصدر نفسه ص 627
(80) المصدر نفسه ص 632

عمل مرهق / ينزعني من فرشي في بطن الليه / يحرمني من نومي...
احيانا لا تحوى القاطرة سوى حفنة ركاب / لكني اتفقد كل العربات
اتحسس جلد مقاعدها واحدق في الظلمة/ احيانا اقلب ظهر المقعد
بل اني احيانا اقعي كي انظر ما تحت المقعد/ بل اني احيانا
استخرج مطواتي واشق المقعد/ ماذا ؟ لا اغفر ان يركب احد دون تذاكر» (80)
ولا يخفى ما يتّسم به كلام الراوي من إسراف وتضخيم في
وصف حالته فمن التعبير عن شعوره بالارهاق ينطلق في رحلة
تغور به الى قاع الاشياء باحثا منقبا عن حريف لا وجود له مأخوذا
في دوامة من الاعمال بل الكلمات لا قرار لها. كما يمكن أن نشير
الى موقف المسافر الجدى المبالغ في الجدية إزاء موقف
لا يدعو موضوعيا الى الجدية ( أو يتعدى العرف المنظم للعلاقة بين
عامل التذاكر والمسافر الاستظهار بالتذكرة ) ولكن في عالم تنتفي
منه أصول المنطق والسببية تمّحي الفواصل بين ردود الفعل
المتوقّعة وردود الفعل غير المتوقعة. فنرى الراكب يرتعد
خوفا من العامل ويتذلل اليه تذلل العبد لسيده علّه يشفق
على حاله ويعدل عن معاقبته والحاق الاذى به. فيعرض نفسه لخدمته
ويسخّر جسده دابة ليركبها بل يتحول الى شيء جامد يلامس الارض إمعانا
في التذلل: «ماذا تبغي مني يا مولاى ؟ عفوا مثلك لا يبغي
من مثلي شيئا / أعني ... بم يشملني عطفك ؟/ بم تُكر مني ؟/ هل تجعلني
سرجا لجوادك ؟/ هل تجعلني فرشة نعلك ؟/ اجعلني فحاما في حمامك/
اعهدلي بمناشفك الوردية / اجعلني حامل خفيك الذهبيين» (81).

نستنتج مما سبق تحليله ان المسرح الطليعي يخرق المبدأ المتبع في الدراما
والقائل بوجوب التركيز والاقتصاد في وصف الحدث اى ان يقتصر منه

---

(80) المصدر نفسه ص 632
(81) المصدر السابق ص 929

على ما يعتبر وظيفيا ويساهم في تطوير الحادثة الرئيسية دون زيادة ولا نقصان عن الحاجة... وهو مبدأ نابع عن نظرة مثالية للفن من حيث هو تعبير مركز وسام عن الواقع. وخلافا لذلك يبدو الحدث في المسرح الطليعي محشوا بفيض من التفاصيل غير الضرورية من وجهة تقليدية. وكأنّ المؤلف يتعمد إلهاء القارئ وصرف انتباهه عن المهم الذى لا ياتي.

3. **التمبذل** (82)

كما قد يحل بالحدث التافه في معناه الواسع داء سرطاني يضخمه ويضاعف حجمه مرات كذلك قد يصيب الحدث الجلل سقم يضعفه ويجعله تافها ضئيلا. وهي ظاهرة خلافا للسابقة لا يختص بها عدد محدود من المسرحيات الطليعية وانما تنسحب على معظمها وتكاد تكون قاسما مشتركا لها جميعا وعلامة من علاماتها الاساسية المميزة. وتنتظم الظاهرة في مظهرين يتمثل الاول منها في التلاعب بالموروث من حيث هو خلاصة التجربة الانسانية على امتداد تاريخها. اما الثاني فيقوم على التلاعب بنظم المجتمع الحديث وبقيمه الحضارية في مفهومها العريض ولما كان محال هذا المظهر الثاني يتقاطع والمدى الاجتماعي والسياسي الذي افردنا له قسما قائم الذات قصرنا عنايتنا على الجانب الاول حرصا على تجنب التكرار. وصورته ان عددا من المسرحيات الطليعية تعيد نقل بعض ما أُثِر عن التاريخ - قديمه او حديثه - اعمالا واقوالا وقيما بعد ان تكون ايدى العبث عملت فيها وشوّهت صورتها تشويها يبعث في أغلب الاحيان على الضحك. هكذا تبدو صورة انطونيو في "الدنيا رواية هزلية"

(82) la banalisation

فالمؤلف لم يُعِدْ كتابة شخصية ذلك البطل الذي ارتبط اسمه باسم كليوبترا ونسجت حول علاقاتهما مجموعة من الأخبار حدثتنا عنها كتب التاريخ والأدب فأسهبت واضفت عليهما من هالات العظمة ما أحالهما على مر العصور الى رموز ذات مدى اسطوري . لقد امسى انطونيو في المسرحية المعنية صياد سمك ماهر ( ويفهم ضمنيا صياد نساء ) اهدى صنارة مرصعة جواهر بمناسبة استقبال كليوبتر له على شاطىء البحر ودعي الى الصيد بها فعلقت بها سمكة ميتة ( نفهم من السياق ان العملية خطط لها من قبل اذ سبق أن عهد الى «غطاس» بتنفيذها ) فاغتاظ وتوعد ولكن عشيقته كليوبترا استرضته بدعوته الى مخدعها ليلا فرضي.

كذلك يبعث الافغاني وجيفارافي لوحة من لوحات اللزوم لا باعتبارهما شخصين أثرا - كل في حقل تجربته الخاصة - في وجه من وجوه الحياة المعاصرة وانما باعتبارهما منحرفين خرقا السنن الاجتماعية المتّبعة بتطوير شعرهما وإنخراطهما ضمن فريق الخنافس

«المحقق : معك زميل ؟ الشاب : معي زميلان – المحقق : من الخنافس؟ الشاب : شعورهما طويلة – المحقق : اسم الاول ؟ الشاب : الشيخ الافغاني – المحقق : اين يسكن ؟ ( يظهر جمال الدين الافغاني بشعره الطويل تحت العمامة المسترسل الى تحت اذنيه كما صوره ) الافغاني : من يطلبني ؟ المحقق: انت الافغاني ؟ – الافغاني : انا بعينه – المحقق : ما صنعتك ؟ الافغاني : مفكر اسلامي – المحقق: وشعرك الطويل ؟ الافغاني : هذا شأني – المحقق : انت خنفس»(83)

هكذا يمثل الافغاني ثم فيما بعد جيفارا في موقف شبيه أمام المحقّق . ويوجّه الرجل/ إليهما مثلما وجه الى الشاب قبلهما تهمة تطويل الشعر داعيا المحقق ان ينفذ حكم القانون وهو حلق شعرهما في موقف لا يخلو من مغالطة وعبث:

---

(83) الدنيا رواية هزلية ص 186

«المحقق : انت جيفارا ؟ جيفارا : انا هو - المحقق : ما صنعتك ؟
جيفارا : مناضل اشتراكي... الرجل : ( بالمقص): قرب راسك
جيفارا : ماذا تريد ؟/الشاب : حلق شعرك/جيفارا : هذا مستحيل
الرجل : شعرك طويل - جيفارا : احبه هكذا - الرجل : كشعر الخنافس
جيفارا : ما الضرر ؟ - الرجل : مخالف للرحولة - جيفارا : الست رجلا؟
الرجل : المهم المظهر - جيفارا : والاهم الجوهر - الرجل : احلق احسن-
جيفارا : ابعد احسن»( 84).

ويبلغ العبث بالقيم والحقائق التاريخية غايته في مسرحية «مسافر ليل» مكتسيا طابعا من السخرية السوداء القاتمة. فمنذ البداية يبعث الاسكندر ذلك القائد المأثور عنه شدة البطش في شخص عامل التذاكر «/انا العامل الاسكندر / في صغرى روضت المهر الجامح / في ميعة عمرى روضت ارسطاليس/ حين بلغت شبابي روضت العالم» (85) ومن التلاعب بالحقائق او على الاصح بالاحقائق التاريخية الى التلاعب باسماء رجال عرفوا في التاريخ القديم او الحديث. وهي أسماء ترد في مواطن منبتة عن السياق الموضوعي المنظم لعلاقة عامل تذاكر بالمسافرين بالاضافة الى تعمد المؤلف اختراع بعضها على سبيل التشابه اللفظي والتوارد الصوتي.
«الراكب : الاسكندر تك ... تك .../ هانيبال... تك ... تك / تيمورلنك هتلر ... متلر ... جونسون... مونسون ... الاسكندر .. الاسكندر» (86) ويمضي الكاتب مسترسلا في عبثه بالتاريخ فينسب الى رجال معروفين اقوالا لم تؤثر عنهم وإنما صدرت في سياق تاريخي آخر وعن رجال آخرين عامدا الى اختراع اسماء لم يرد ذكرها في وثائق تاريخية ناسبا الى هولاء اقوالا لم تسر في مأثور الكلام بالمرة

---

(84) المصدر نفسه
(85) الديوان .... ص 623
(86) المصدر نفسه ص

متعمـــــدا ابرادها حميعا في موضع واحد بدون مقدمات تمهد لها او غاية تبررها سوى إرادة الهيمنة بواســـطة اللفظ مما يضفـــى على الموقف مسحة من العبث والمجانية يزيدهما تاكيدا اقحام سمة القداسة المصاحبة لكلمـــــة «سيدنا» المستعملة في سياق غير سياقها العادى المعـــــروف لدينا علاوة على خلو بعض الاقوال المختلفـــة من كل معنى منطقي :

«العامل : اني احفظ هذى الكلمات / فيما احفظـــه من دور القـــــول مثل : جوع كلبك يتبعك / سيدنا النعمان بن المنذر / ومثل عندمـــــا اسمع كلمة الثقافـــة أتحسّس مسدســـي / سيدنا هرمان بن جورنـــــح/ ومثل علمهم الديمقراطيـــة حتى لو اضطررت الى قتلهم حميعا / سيدنـــا ليندون جونسن / ومثل إنّي أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها / سيدنـــا الحجاج الثقفـــي / اما كلمة عشرى السترة فهى /«حقق في رحمـــــــه» ثم اضـــرب في عنـــف» (87).

وللظاهرة امتداد في مسرحـــية «بعد ان يموت الملك» فالنساء اللاتي يتولّيـــن تقديم المسرحية يتعمدن استعمال طريقة الاسناد في سياق غير ذلـك الذى كانت تستعمل فيـــه عادة «المراة الاولى وقال مدير المسرح نقلا عـــن المخرج» (88) وفي موضع آخر ورد على لسان اخرى قولها: «لقد قلنا ذلـــك لمدير المسرح الذي نقله بدوره للمخرج الذي نقله بدوره الى المؤلف» ( 89). وفي موضع آخر تطالعنا راوية اخرى بقولها: «وواقع الأمر ان المؤلـــف لم يخبرنا وربما كان اخبر المخرج الذي اخبر مدير المسرح الذى سالنـــاه فقال ...» (90) ويبلغ باحداهن العبث بهذه الاشكال الموروثة الى حد محـــو الفوارق التاريخية البيّنـــة الفاصلة بين الاشخاص المنقول عنهـــم «إننا نريد فقـــط كما قال لنا مدير المسرح نقلا عن المخرج نقلا عن المؤلف نقلا عن ارسطو ان نحاكـــي ما حدث» (91) وتمضي ثلاثتهـــن في الاستهتـــار

---

(87) المصدر نفسه ص 648
(88) بعد ان يموت الملك ص 8
(89) المصدر نفـــسه 10
(90) المصدر نفسه ص 8
(91) المصدر نفسه ص 125

بقيم التاريخ الثقافية فتستند احداهن لاثبات حقيقة الملك التاريخية الى وثائق لا ترتبط فيما بينها بأي رابط لا من حيث العصر ولا الاتجاه العقائدي والادبي لاصحابها ولا كذلك اللغة ولا الجنس عامدة الى مزج القديم بالحديث والمقدس بالمدني والثابت المعروف بالزائف المخترع مزجا يتحدى جميع أصول المنطق: «هذا الملك ظل يحكم المدينة عشرة اعوام وان كان مؤرخه الرسمي قد اثبت في احد ابحاثه الرصينة المذيلة بالمراجع الهامة كدائرة المعارف البريطانية «ومختار الصحاح» وتقويم العبقري الفلكي» و«أصول التدبير المنزلي» وغيرها والمحلاة بالصور الزنكوغرافية لتطوّر توقيعات الملك وبطاقاته الشخصية والعائلية أثبت هذا المؤرخ الحصيف أن المملكة لم تعرف طوال تاريخها ملكا غيره» (92) وتنتهي الراوية الى خلط اسمه باسماء زعماء ينتسبون الى عصور ومجتمعات متباينة تباينا عظيما ; «إسمه على مر الازمان المختلفة كان انوبيس الاول وجورجياس التاسع وابن طولون الثالث ولويس الرابع وعبد الرحمن الخامس.. الى آخره» (93) والطريف أننا لا نعدم فيما تنقله الراويات من اخبار بعض الاشارات الصحيحة من ذلك نقل احداهن مفهوم ارسطو للدراما نقلا سبدو وفيا عندما تقول: «وينبغي على الشاعر الدرامي من وجهة نظر ارسطو ان برينا العظماء في حال ارتقاء نجمهم وتألقه حتى اذا انتقلوا من حال السعادة والنعيم الى حال التعاسة والشقاء اشفق المتفرج عليهم وتألم لمصائرهم» (94) الا أنها تسرّب مفهوما ينقض مفهوم ارسطو الذى

---

(92) المصدر السابق ص 8
(93) المصدر السابق ص 9
(94) المصدر السابق ص 9

تظاهرت بافادتنا به ويفرغه من معناه بل يقلبه رأسا ومن ثم ينتفي ما ارادت اظهاره من جد وحرص على الافادة وذلك عندما تشير الى أن أرقى مشاعر الانسان وأخلقها بالعظمة ليس الشعور بالشفقة مثلما «ادّعى» ارسطو انما هو الشعور بالتشفي: «ولما كنا - نحن البشر العاديين - نحب ان نتلذذ بمشهد ارتفاع السادة وسقوطهم فقد آثر المؤلف ان يبدأ العرض بمشاهد عن حياة الملك السعيدة ثم يرينا مشاهد من موته ... وذلك لكي يجعلنا نحس بالتشفّي»(95)

## 4. الاغراب

للحدث في المسرحيات الطليعية ميزة اخرى يختص بها وتعد نتيجة لعدم التقيد بمفاهيم السببية النابعة كما المعنا عن تأويل منطقي مسبق للحياة ولسلوك البشر . هذه السمة سميناها الاغراب وللاغراب ضروب كثيرة يمكن حصرها في ثلاثة هي: «اللامحتمل الوقوع» (96) و«الغريب» (97) و«الفانتازيا البديع» (98) وبين هذه الضروب فروق دقيقة من حيث المعاني التي يؤديها كل ضرب منها والنظرة التي يتولد عنها والجو الذي يخلقه . ولا يتسع مجال دراستنا لابراز هذه الفويرقات وتعيينها . كفانا ان نشير الى انها ( اى ضروب الظاهرة ) تشترك جميعا في خاصية مميزة هي الخروج عن المالوف وخرق المعتاد من السلوك قولا وفعلا او قولا وفعلا في آن .

ولا شك في ان ظاهرة الخروج عن المالوف ليست جديدة في الادب عامة اذ سبق ان وظفها فيمن وظفها شكسبير في مسرحيات معروفة ( 99) الا ان معالجة

---

(95) المصدر السابق ص 11

(96) invraissemblable

(97) etrange, insolite

(98) fantastique merveilleux

(99) من هذه المسرحيات ماكبث و العاصفة

الظاهرة في المسرحيات التقليدية تندرج ضمن رؤية منطقية يفصل بمقتضاها عالم الخيال عن عالم الواقع فيما تمزج المسرحيات الطليعية بين ما هو محتمل الحدوث في الواقع وما هو غير محتمل الوقوع. فننتقل من الواقع الى الخيال ومن الخيال الى الواقع دون ان يداخلنا شعور بانفصال هذا عن ذاك. وهكذا يصبح الغريب مكونا من مكونات الحياة العادية ومظهرا من مظاهر المألوف لا يثير الاستغراب ولا يدعو الى الفضول على نحو ما سنبين :

ففي اللوحة الخاصة بالتحقيق في قضية الرجل المتهم بقتل طبيبه في "لزوم ما لا يلزم" يتداخل الواقع واللاواقع والعادى والمُغْرب وتنتفي الحدود بينهما فلا نعرف الى أي حد يبدا هذا وينتهي ذاك. التحقيق يجرى في جو يكاد يكون مألوفا : ممثل العدالة يستنطق المتهم حول ملابسات القضية ويتلقى اجوبة في منتهى الصراحة ومفادها ان الرجل تعمد اقتراف الجريمة لان طبيبه اشعره بانه مصاب بمرض خطير يستوجب منه الاقتصاد في الاكل والاقلاع عن التدخين وعن تناول بعض انواع الطعام وإن داخل اعترافه بعض اللبس اذ ادعى في البداية انه نفذ العملية بـ "فتاحة" ثم اخبره بانه قتله "خنقا". وما إن نطمئن الى هذا الاعتراف حتى نفجأ بحلول عنصر غير عادى وهو استدعاء ممثل العدالة للطبيب القتيل للادلاء بشهادته ويُمثُل القتيل بالفعل بين يديه. قد ينتظر القارىء حدوث تغيير في موقف الشخصيات او اشارة يهيء المولف بها القارىء لتقبل حدث غير مالوف. ولكن المحقق يواصل استجواب المتهم والضحية وكأن الامر لم يتعدّ حدود الواقع المالوف موجها اليهما اسئلة لا تخرج في مجملها عن قواعد التحقيق الجارية في مثل هذه المواقف :"المحقق : قتلك ؟/ القتيل: قتلني / المحقق : بماذا ؟/ القتيل : بيده / المحقق : خنقك؟/ القتيل : مضبوط / المحقق : ومتّ ؟/ القتيل : طبعا"(100) ولا يلبث

---

(100) "الدنيا رواية هزلية"،ص 172

الموقف ان يتغير فجأة وذلك عندما يعيد الطبيب فحص الرجل ويشعره بأنه معافى سليم البدن جيد الصحة وان بامكانه تناول ماشاء من طعام وشراب واذا بالمتهم والقتيل يتصالحان وينفيان التهمة وحصول الجريمة مستدلين بحضور الشاهد القتيل: "القتيل: تصالحنا / المحقق : جميل / المتهم : باركنا / المحقق : والمحاكمة ؟/ المتهم : فضها / المحقق : القتيل / موافق؟/ القتيل : موافق / المحقق : والقتل ؟/ المتهم : اين ؟/ المحقق : الخنق؟/ المتهم : متى ؟/ المحقق ( للقتيل): قتلك ؟/ القتيل :لا / المحقق : خنقك؟/ القتيل : ابدا" (101) من المفروض من وجهة المنطق الذي ناخذ انفسنا به في حياتنا العادية أن يخلي المحقق سبيل الرجلين ويحفظ القضية لعدم ثبوت الحجة. ولكن في عالم تنتفي منه مقاييس السببية يستقيم ما نعتبره محتمل الحدوث واقعيا وملا نعتبر كذلك. فهذا المحقق يغتاظ وينفعل ويصدر أمره بحبس الرجلين والحال ان ظهور القتيل ادعى للاستغراب: المحقق :"يا عسكرى/ ( الشرطي يظهر ) / احبسهما / الشرطي: الاثنين / المحقق : معا / المتهم : احتج / القتيل: طلم/ المحقق : دماغي ( يضع راسه بين كفيه )" (102) وجماع القول ان المحقق يواجه موقفا غريبا ( بالقياس الى منطقنا المالوف) بتصرف عادى ودون ان تظهر عليه علامات الاستغراب وموقفا منطقيا بتصرف غير عادى.

وفي اللوحة الثانية من المسرحية ذاتها يُستَدعى الافغاني وجيعار الى مركز الشرطة للتحقيق فى شأن تطوبلهما الشعر . وينطقهما المؤلف كلاما مالوفا يكاد يكون سوقيا محدثا بذلك مباينة ( 103) طريفة بين حديثهما ذاك ومدى الشخصيتين التاريخي المعروف:

---

(101) المصدر السابق ص 180 - 181
(102) الدنيا رواية هزلية ص 183
(103) contraste

«الرجل: اسمع ياخواجه / جيفارا : ما هو غرضك ؟ / الرجل : غرضي مصلحتك / جيفارا : شيء مضحك / الرجل : لا بد تحلق جيفارا اهو ضروري ؟/ الرجل : ضروري جدا / جيفارا : ارفض جدا/ الرجل : لا يهمنا رايك / جيفارا : نفذ اذن / الرجل : هات راسك/ جيفارا: خذ ( يلكمه لكمة يسقط الرجل ويختفي)/ الرجل : ( يصرخ ) النجدة الحقوني / المحقق : امسكوا الخواجة / العسكري ( يظهر ) الخواجة اختفى» (104) ولظاهرة الاغراب في اللوحة الثالثة من المسرحية ذاتها وجه اخر : رجل مصاب بارتحاج في المخ ونزيف حاد إثر تعرضه الى حادث بحتمي بمركز البوليس متظلما من تصرف موظف منعه من مغادرة المستشفى قبل مجيء المدير واجراء التراتيب الادارية الضرورية مع ان حالته الصحية تستوجب علاجا عاجلا لم يتلقّه في المستشفى. ويجرى بين ثلاثتهم ( المحقق والمريض والموطف) حوار يتميز بغرابة مالوفة :«المحقق : واذا اخرجته انت ؟/ الموظف يبقى ضد اللوائح / المحقق : يعني تتركه يموت ؟/ الموظف : انا منفذ لوائح / المحقق ( للمصاب ) : قدامك شيء واحدا المصاب : قل لي ارحوك / المحقق : احسن شيء تموت / المصاب : انا الذي اموت ؟/ المحقق: تموت وتعيش اللوائح / الموظف : هذا هو الحل / المحقق : مضبوط هذا الحل / الموطف : ومطابق للعمل الجارى/ المصاب : يعني طلعت غالط / الموطف : وتهجمت على الادارة / المصاب : انا متاسف واعتذر» ( 105) واذا تمعنا في موقف كل من الشخصيات امكننا استخراج الصورة التالية : فالموظف يبدو منطقيا في تصرفه منسجما مع ما تمليه عليه التراتيب الادارية وتلزمه به . الا ان مزيدا من التعمق يبرز لنا غرابة تصرفه هذا . ذلك ان الموظف بتقيد تقيدا آليا بنصّية لوائح لم تَهيّأ لمثل هذه الحالات الاستثنائية واذا بتصرفه

---

(104) «الدنيا رواية هزلية»ص 192

(105) المصدر السابق ص 196 - 197

يبدو عاطلا قاصرا متحجرا غير قادر على الاستجابة للاوضاع المتغيرة والتلاؤم معها، ولا يقل موقف المحقق غرابة عن موقف الموظف رغم ما يبديه من جدية واتزان فهو ينصح المريض بالتضحية بنفسه حتى تبقى اللوائح الادارية مصونة ملتقيا في ذلك موضوعيا بموقف الموظف في غرابته . كذلك ان نحن تاملنا تصرف المريض وجدناه في مثل غرابة تصرف الاخرين رغم انه يستجيب في ظاهره لما يستجيب لَهُ تصرف انسان عادى وحد نفسه في موقف مثل موقفه . أَوَ ليس طبيعيا ان يغادر مستشفى لم يتلقّ فيه علاجا وأنْ يحتمي بممثل العدالة لانصافه من موظف منعه من مغادرة المستشفى ؟ لكن تصرف المريض وفق ما تمليه عليه مصلحته وحسب مقتضيات المنطق في مقام متحرر من اصول السببية والمنطق يضفي على موقفه مسحة من الشذوذ والغرابة .

اما في مسرحية «يا طالع الشجرة» فالاغراب يتجلى في وجوه متنوعة من أظهرها ان بعض الشخصيات تأتي اعمالا تخرق مادرجنا على وسمه بالعادى والمعقول. فهذا الدرويش ركب فيما يدّعي في القطار لا اثناء توقفه في المحطة وانما اثناء سيره «كما يفعل كل الناس»( 106) وهو لا يقتني تذكرته قبل امتطاء القطار وانما «يمد يده خارج النافذة في الهواء ويقبض على عشر تذاكر يقدمها الى المفتش»( 107) ويتنبأ بما سيتم وقوعه فعلا في المستقبل .علاوة على ما يتسم به هذا السلوك من غرابة نلاحظ ان علاقة الشخصيات بعضها ببعض وبمحيطها الخارجي يكتنفها الغموض فهذه الزوجة التي ناهزت الستين تنتظر ابنة بل هي «تراها ولدت كل يوم»( 108) مع ان الجميع يعرفون انها لن تولد وقد غادرت بالتحديد البيت الزوجي آخر مرة تراها فيه الخادمة

(106) يا طالع الشجرة ص 85
(107) نفس المصدر ص 88
(108) نفس المصدر. ص 40

لتشتري ,,بكرة جديدة من خيط الغزل تنسج به ثوبا لابنتها،، (109)
ونسوق فيما يلي قسما من الحوار الذى جرى بين المحقق والخادمة حول هذا الموضوع : ,,المحقق : واين هي بنتها بهية ؟/ الخادمة : لم تولد / المحقق : لم تولد ؟/ ومتى ستولد ؟/ الخادمة : لن تولد / المحقق : وكيف تعرفين انها لن تولد ؟/ الخادمة : هذا شيء معروف / المحقق : ولكني لا اعرف ... اخبريني / الخادمة : كانت ستولد منذ اربعين سنة ولكنها لم تولد / المحقق : ولماذا لم تولد الخادمة : اسقطها في شهرها الرابع ... عملا بكلام زوجها / المحقق: زوجها هذا الذى في الحديقة ؟/ الخادمة : زوجها الاول المتوفي ... وزوجها هذا تزوجها وقد جاوزت الخمسين منذ تسع سنوات كانت قد قطعت الخلف/ المحقق : ومادامت قطعت الخلف ولم تلد ولن تولد فلماذا تنسج ثوبا لبنتها التي لم تولد ولن تولد ؟/ الخادمة : انها تراها ولدت كل يوم وتولد كل يوم،، (110) وكما لا تهتم الزوجة بغير بنتها التي لم تولد ولن تولد كذلك لا يهتم الزوج بغير شجرته فهو يوليها كل عنايته ويتعهدها دوما بالرعاية لانها بحاجة الى مثل هذه الرعاية لتثمر اربع مرات في السنة ثمارا يختلف من فصل الى آخر :« في الشتاء تطرح الرتقال وفي الربيع المشمش. وفي الصيف التين وفي الخريف الرمان » (111) تنضاف الى هذا علاقات غامضة وغريبة بين الشيخة خضرة (أو السحلية) والبنت الموهومة والزوجة والشجرة والزوج فى شبكة من الرموز يصعب فكها وتحليل خفاياها. وليس غرضنا الوقوف على جميع مظاهر الغرابة فهي كثيرة وسنعرّض الى بعضها في سياق اخر.
تطالعنا ظاهرة الاغراب كذلك في مسرحية ،الفرافير، وتقوم كما هو الحال

---

(109) المصدر نفسه ص 39
(110) المصدر نفسه ص 40
(111) المصدر نفسه ص 91

عند الحكيم على التلاعب بين الخيال والواقع وجعل هذا يفضي الى ذاك ويمتزج به دون ان يغادرنا الشعور باننا نعيش في جو مالوف فبالاضافة الى ما ألمعنا إليه آنفا من تلاعب الكاتب بالمقاييس الزمنية وجعله زوجتي الشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية تنجبان أطفالا ولمّا تمض لحظات على زواجهما نشير الى مشهد آخر يُعَالَجُ فيه حدث غريب بمنتهى العبث وذلك عندما تدخل جنازة مكونة من ثلاثة رجال يحملون ميتا في كفنه بلاخشبة اثنان منهم« يحملانه من ناحية الراس والثالث يحمله من ناحية القدمين ... وخلف الجنازة ارملة الفقيد متشحة بالزواج معفرة الوجه معصوبة الراس بين يديها وشاح اسود وهي تندب ، » (112) ولما كان فرفور والسيد يشتغلان ( او على الاصح يتلهيان بالحفر) عَرَضا على المحموعة المكونة للحنازة ان يبيعاها القبر المعد لمثل هذه المناسبات. ويتولى الميت النقاش حول صلاحية القبر. فنراه يميل براسه ليتحدث الى السيد وزميله (113) ويوجه اليهما اسئلة تخص حالة القبر ومدى اتساعه. ثم يشير الى حاملي الجنازة ان ينزلوه حتى يعاين المكان ويجرّبه بنفسه وبعد المعاينة يعلن انه يرفض ان يدفن في هذا «الجحر» الذي« لا يتسع لانسان ولا لذقن انسان ولا حتى لصرصار» (114)

وشبيه بهذا المشهد في روحه العابثة ما يطالعنا في مستهل مسرحية «المخططين» عندما يفد الى مكان مقفر ناء

(112) نحو مسرح عربي ص 234
(113) المصدر نفسه ص 235
(114) المصدر نفسه ص 237

اشـخاص متنكرين في اشكال غريبة تأهبا للقيام بانقـلاب، فواحد جاء متنكـرا في "هيئـة جنية" وآخر في "صـورة حافلـة" وثالـث في صـورة "شهادة استثمـار" اما الاخ "فيتدلـى بحبـل غير مرئـي من طائـرة هيليكبتر" (115).

وتكشف ظاهرة الاغراب عند محفوظ طابـع السخرية القاتمـة المرّة وهي وليـدة شعور حاد بفظاعـة العالم، عالم مليء باشـارات تختـرق وحودنا وتُعجـز مداركنا عن فك رموزها او معرفـة اسرارها . ومن المشاهد الكثيـرة المجسدة للظاهرة على امتـداد مسرحياتـه اخترنا المشهد التالـي القائم على حوار بيـن الفتـى والشحاذ . وهو حوار يتسم بغموضـه الشديد ويعكس ما ذكرنا من لغزية الوجود.:

"(يدخل رجل اعمى يتحسس طريقه بعكاز) ، الشحاذ : انت الذي ناديتنـي؟/ الفتي : كلا / الشحاذ : لكنه صوتك واذني لا تخطيء/ الفتى : خبرنـي عما تريـد / الشحاذ : ماذا تريد انت ؟/ الفتي: ألست شحاذا ؟/ الشحاذ : بلى/ الفتى : لعلك تريد احسانا / الشحاذ : رزقت اليوم بما فيه الكفاية فماذا تريد انت ؟ الفتى : لا أريـد شيئا / الشحاذ: كذب الفتـى: اذهب قبل ان اكسر راسك / الشحاذ: لا اذهب حتى اعـرف لماذا ناديتنـي الفتى : وهل عندك ما تعطيني؟/ الشحاذ : اطلب ما تشاء/ الفتـى : مـاذا تملك؟/ الشحاذ: عالم الظلام الذي لا نهاية له / الفتى : يخيل الي انـك شحاذ ذكي / الشحاذ: اعرف اشياء كثيرة/ الفتى: مثل ماذا؟/ الشحاذ : ان أرى بأذني وأن أسير على يدى" (116).

---

(115) نحو مسرح عربي ص 359 لا يفوتنا ان نشير الى ان اكثر مسرحيات ادريس امعانا في توظيف هذه الظاهـرة هي "الجنس الثالث" الموغلة في استقصـاء عالم الحلم. فهي تنطق الكائنات الحيوانية والجماد وتجعلنا ندرك ونحـس على نحو لا يجاريها فيه سوى كتاب المسرح السرياليون. ولعل اكثر كتاب الطليعة الغربيين المحدثين اقترابا من هذه الطريقة في الكتابة المسرحية هو ونقارتن [Wengarten] في بعض مسرحياته المتقدمة تاريخيا منها "الصيف" 1949 و"أكـرا" 1952.

(116) تحت المظلة ص 131 — 132

هكذا ننتهي الى استنتاج ان الحدث في المسرحيات الطليعة المعنية بدراستنا مفجر ومعنى تفجره انه لا يستجيب لقوانين السببية التي ياخذ كتاب الدراما انفسهم باحترامها، وبتحرر الحدث من هذه القوانين بدت عليه اعراض علة يتفاوت مداها من مسرحية الى اخرى،وهي علة تتحسم في التضخم مرة والدنف مرة اخرى والخروج عن العادى مرة ثالثة وفي كل الاحوال المعنى منه مرفوض او في حال تأجيل . وهذا ما يبرر استعمالنا لعبارة "اللاحدث" واستعمال بعض النقاد لعبارة "المسرح المضاد" او "المسرح النقيض" لوسم هذا النمط الجديد في الكتابة المسرحية . ولكن المسرح ضرب من الفن وكل فن له سننه (117) ومنطقه الداخلي الخاص مهما تتباين اشكاله وتتعدد وجوه الابداع فيه. ويهمنا ان نتناول هذه السنن المولدة للمعنى بالدرس

---

(117) Codes

# الباب الثالث

## الاتجاه الاسلوبي الجديد في المسرح الطليعي

«اني مصنوع من كلمات الاخرين» بيكت «اللامسمى»

عالجنا في باب سابق المسرحيات الطليعية من حيث بناها ورأينا انها لا تستجيب للطرق التقليدية في التأليف المسرحي وانها حطمت بنسب متفاوتة وحدات الدراما الثلاث المعروفة. فهل معنى ذلك ان هذه المسرحيات تحررت تماما من كل هيكل واضحت غير ملتزمة باية رؤية فنية متسقة ؟ اننا ان ألقينا نظرة متفحصة في اسلوب كتابتها اتضح لنا انها تنحو طريقة خاصة في استخدام اللغة وتوظيفها وانها تخضع لنظام داخلي معين في تنظيم المادة وتوليد المعنى يهمنا ان نعرف اهم المعالم المميزة لهذا النظام.

## الفصل الاول : المقومات اللغوية في المسرح الطليعـــــي

يتميـــز كتاب الطليعة المسرحيون باستخـــداهم الخـــــاص للغـــة حتـــى انه يمكـــن القول ان اهـــم ما احدثتـــــه الطليعـــــة المسرحية على صعيـــد النص تحطيم مقـــــولات اللغــــة التقليـــدية واساسياتها واختبـــار امكانياتهـــا الى الحدود القصوى. ولئـــــن كان لكل كاتب منهجـــه في التصـــرف في الكتابـــة فاننا نجد بعض الخاصيات المشتركـــــة في طبيعـــة اللغـــة المستخدمة في المسرحيـــات الطليعيـــة اهمها خاصيتـــان هما: اولا ابراز حـــدود اللغة وعجزها عن تحقيـــق التواصـــل ثانيـــا اطلاقها من القيـــود التي يحصرها فيها - تعسفا - كتاب المســـرح التقليديون واظهارها في حال استعمالها مجـــردة من الباث خاضعـــة لقوانينها الداخليـــة.

### أ- اللغة القاصـــرة عن تحقيق التواصل

للغـــة في المسرح التقليدى وظيـــفة تبليغيـــة تقاس جودتهـــا بمقدار وضوحها واشراقها وشفافيتهـــا عن المعنى المقصود تبليغه وليســـت كذلك وظيفتها في المسرح الطليعـــي ولا كذلك خاصياتها. فهـــي فيه تمثل مشكلا قائم الذات واظهر وجوه مشكليتها انها فيـــه موسومـــة بضرب من القصور والعجـــز عن الافصاح. ويرجع هذا العجـــز الـــى عاملين متلازمين : خاص وعام. اما الخاص فمفاده ان اللغـــة اداة يستخدمها الفرد استخداما ذاتيا فيحملهـــا من الدلالات والمعاني مالا يحمّلـــه اياها غيـــره بحكم تميـــز كل شخص عن الاخرين مـــن حيث تصوراتـــه النفسية والاجتماعية والوجودية. اما العام فمفـــاده ان اللغـــة علـــى

النقيض من الحالة الاولى وفي الان ذاته جهاز تشترك المجموعة في استعماله وتداوله للتخاطب والتواصل ولا يتاح ذلك ما لم يتوفر قدر ادنى من التوافق في فهم دلالة الكلمات اى في تبسيطها. وبذلك تفقد هذه الكلمات جدّتها وصفاءها وتضحى ثوبا خلقا أضيق مما يراد تبليغه من أفكار ومشاعر دقيقة ومتجددة على الدوام . هي حسب عبارة لسارتر وردت في سياق آخر«خلف ذاتها او امام ذاتها وليست ابدا ذاتها». فالشخصية تركن الى استعمال قوالب موروثة جاهزة وصيغ بالية جوفاء وكأنها موضوعة فيها لا تستطيع تجاوزها او ايجاد بديل لها. تتحادث الشخصيات لكن لا تفهم احداها الاخرى. حوارها هو حوار الصم حوار مصنوع من كلمات متداولة عَرَاها العقم والتبلد وأضحت عاجزة عن مسايرة حالات الشخصية المتقلبة وتأدية المعاني او المشاعر الدقيقة حتى ان احدى شخصيات صلاح عبد الصبور امتلكتها القنوط لترديدها وسماعها ابدا الكلمات ذاتها فصرخت قائلة :« الملك : اوف ما هذا الضجر الموحش كالصحراء / قلنا هذا من قبل / نفس الكلمات الباردة الملساء / قلناها امس وامس»(1).

ويندرج كلام«فوكو» حول طبيعة الكلام هذا الكائن المجرد الذي يخترق الوعي الفردي في هذا الاطار عندما يقول :«كيف يمكن للشخص ان يكون هو الذات الصانعة لغة أُنشئت منذ الاف السنين بمعزل عنه لغة خاضعة لنظام يتجاوزه لغة لكل كلمة من الكلمات المؤلفة لها معنى يستقر داخلها نائما ويكاد يكون مسكونا بقوة خارقة وغير مرئية تجعله يشعّ في خطابها لغة يُدفع الفرد اضطرار ان يسكن فيها اصواته الداخلية وافكاره وكأنّ ليس لهذه الافكار والاصوات من امكانية سوى احياء خيط لمدة وجيزة على مساحة هذا النسيج المتشابك من الاحتمالات اللانهائية»(2).

---

(1) «بعد ان يموت الملك» ص 14

(2) «الكلمات والاشياء» ص 10 Faucault«les mots et les choses» p.10

ومن خير المسرحيات تجسيدا لظاهرة حمود اللغة واستعصاء استخدامها اداة للتواصل مسرحية «رحلة قطار» فهي تعرض اشخاصا يتبادلون فيما بينهم كلاما تافها مبتذلا مليئا بالصور البالية والتشابيه الجاهزة الجوفاء لكأنهم يتحاورون لا للتعبير عما يضطرب في اعماقهم من احاسيس شتى انما ليملؤوا الفراغ«لكي لا يسكتوا» . ومن المواقف الكثيرة المجسّمة للظاهرة في المسرحية المعنية اخترنا موقفين الاول مقتطف من مشهد يجمع الانسة والسيدة وتكثر فيه التشابيه الجاهزة والصور البالية لكأن اللغة فقدت صفاءها وفقدت بذلك طاقتها في الافصاح عما يعتمل في الذات من مشاعر او ان هذه المشاعر تجمدت ولم يعد للانسان ما يعبر عنه فركن الى ترديد عبارات مبتذلة سقيمة.

«السيدة : كل شيء حولنا مضيء كما لوكنا في الفجر/ الانسة : نعم وهذه المزارع تحت السماء الصافية... غسلتها عاصفة الامس.. بعد الزوابع والامطار تصفو السماء كالطبق الصيني بعد غسله/ السيدة ( ناظرة في مراتها ) لو كان وجهي بهذا الجمال دائما .... انه ضوء القمر ولا شك .../الانسة : حقا كل شيء هنا الان جميل حتى نقيق الضفادع... وهذا الهدير الخافت الهامس لبخار القاطرة في الشتاء يحلو لي دائما الجلوس الى جوار الدفاية وفوقها الغلاية استمع الى صوت الماء وهو يغلي ويبقبق كانه يناجيني بحديث خافت »(3).

اما الموقف الثاني فهو مقتطف من مشهد يجمع المالي والسيدة وتكثر فيه اضافة الى التشابيه الجاهزة الجوفاء المغالطات السخيفة الدالة على عقم التفكير وبساطته.

« المالي : اذن انا في نظرك.... / السيدة : مدهش / المالي : تاكلين بعقلي حلاوة/ السيدة : بقلاوة... / المالي : اني ادوس على قدمك / السيدة : المهم الا تدوس على قلبي / المالي : وهل استطيع ؟/ السيدة : لا تحاول/ المالي: قلبك

---

(3) رحلة الربيع والخريف ص 128 -129

في مكان مرتفع / السيدة : طبعا / المالي : حتى قدمك ليست هي التي ادوسها / السيدة : الحذاء زهيد الثمن / المالي : كم ثمنه ؟/ السيدة : ثمن حذائي ام قلبي ؟/ الرجل : ثمن قلبك / السيدة : قلبي ابيض/ المالي : مثل شيك ابيض/ السيدة : لقد صنع احدنا للاخر / المالي: كما يصنع المفتاح لقفله»(4).

قصور اللغة وجمودها ام قصور التفكير وجموده. سيّان تعلق القصور بهذا ام بتلك الحقيقة القائمة ان اللغة تفلت من الناطق بها ويستعصي عليه التحكم فيها والسيطرة عليها. يروم الافصاح عن معنى فيخونه لسانه ويعبر عن معنى لم يقصده. وكأن اللغة مسيرة بطاقة آلية لا ارادة له عليها من خلالها تتجلى الشخصية مترددة متلعثمة متأرجحة بين مدلول تريد تاديته ودال لا يلائم ذلك المدلول وتكون النتيجة تحجر الفكرة وانتفاء التواصل. اللغة من هذا المنظور لغة «لذاتها» وليست «لغة التجاوز» (5) لغة محطمة مجزأة مبتورة ولنا في المقطع التالي المقتطف من مسرحية «الدنيا رواية هزلية» خير مثال يجسد صعوبة التواصل بواسطة هذه الاداة الميتة.

«روميو : لا اخشى الموت من اهلك.. لا اخشى من اهلك.. ولكني اخشى... من هذه السلالم ... لو انقطعت انقطع حبل... حبل... حبل حياتي يا حياتي... هي موجودة امامي... فوق هذه الحيطان العالية .. التي ساجتازها بعون الحب على اجنحة الهوام / الملقن : الهيام / روميو: الهوام/ جولييت : تتكلم عن الهيام والغرام .. اذا كنت تحبني يا روميو فاقسم لي على حبك / روميا : اقسم لك ../ جولييت : بماذا تقسم لي ؟/ بوميو : اقسم لك .. يا... بالعيش والملح / الملقن : القمر باسم القمر/

---

(4) المصدر السابق ص 141

(5) لغة لذاتها - en - soi - لغة التجاوز pour-soi

الملقن : اقسم بالقمر .. بهذا القمر الذي يتوج بالفضة هام الشجر/
روميو : اقسم بهام الشجر / الملقن : الذي يتوج بالفضة هام الشجر
روميو : هام الشجرة» (7).

هكذا تفقد اللغة وظيفتها التقليدية في صياغة النزاع والتقدم به الى نهايته من خلال سلسلة من العلاقات المسوقة في نطاق رؤية متسقة للواقع وتصبح اللغة متقطعة متآكلة عاطلة مَثَلُها مثل عضو فَقَد القدرة على الحركة وعلى اداء وظيفته العادية. وهكذا ايضا يفقد الحوار عنصر التركيز المتمثل في تواصل اجزائه بعضها ببعض في حركة تصاعدية تنتهي الى خاتمة تامة منغلقة تضع حدا للاهواء المتناقضة وللصراع ويتجلى (في المسرح الطليعي) منعدم الترابط قاصرا عن الافصاح قائما على فراغ بين اجزائه هو حوار دائري يكرر ذاته باستمرار «بنفس الترتيب ونفس الكلمات» (8)

العلاقة بين الباث والملفوظ في المنظور الارسطي علاقة بريئة تقوم على المعادلة التالية بين الطرفين : الملفوظ عبد للباث تابع ابدا له لا ينعتق منه ولا ينفصل عنه. ويفترض من وجهة النظر هذه أنّ كل ما تتلفظ به الشخصية (ومن خلالها الانسان عامة) يلتصق بها يحددها يجسم تفكيرها تجسيما ماديا حيا ويلزمها بالضرورة في فضائها النفسي والاجتماعي. وليست كذلك صورة هذه العلاقة بين الباث والملفوظ في المسرحيات الطليعية. انما هي علاقة مهشمة مختلفة التوازن تتخاطب الشخصيات لكن المعنى مرفوض في اغلب الاحيان من خطابها او هو مؤجل وتكون النتيجة انفصام العروة الرابطة بين الفكرة ومنطوقها بين المدلول والملفوظ.

---

(7) ,الدنيا رواية هزلية،, ص 48

(8) صلاح عبد الصبور ,,الديوان ا,, ص 358.

في نطاق هذه الرؤية يندرج مفهوم الفواصل الصامتة القصيرة او الطويلة العازلة بين المقاطع الحوارية . فاذا كان الصمت في سياق حوار عادى «جزءا من الكلام» على حد تعبير سارتر (9) دالا على معنى مضمن في السياق : الخوف او التفكير او الاقتناع او عدم الموافقة ... فوظيفته في المسرحيات الطليعية التي تعمد اليه تختلف عن وظيفته تلك على نحو ما سنبين : الصمت من وجهة ابلاغية دال في درجة صفر يؤدى بالتالي نظريا دلالة في درجة صفر اى لا دلالة اطلاقا الا اذا ضمّن خطابا يؤدّي معنى مّا فتكون دلالته تبعا لذلك مواكبة لما يراد تبليغه من المعاني المتقدمة الـ ذكر. اما اذا فصل بين مقاطع حوارية المعنى منها مرفوض او مؤجل كما هو الحال بالنسبة الى بعض المسرحيات الطليعية الموظفة له فهو يفقد براءته ويضفي على البلاغ مزيدا من الابهام بل ان انتفاء دلالته الابلاغية المميزة له في حال وجوده الصرف خارج كل سياق يشيع وينتشر في كامل الخطاب ويَسِمُه بشحنة من الصمت والطريف ان النص يكتسب في الآن ذاته كثافة يتعذر على الدارس خرقها والنفاذ الى ما تنطوى عليه من معاني مهما يمعن النظر. وهي الفكرة المقصودة بقول احد الدارسين : «إن بلاغا يتضمن فواصل بيضاء وفترات استراحة وتوقّفات وفراغات يستعصي على الدارس اكتناه مضمونه وفك رموزه ... ذلك ان هذه الفواصل البيضاء الفارغة تحوى المعنى وتخفيه في باطنها ومن ثم تمثّع تيسّره» (10).

السكوت في المسرحيات الطليعية هو انحسار الكلام الى ادنى مستويات التعبير الى العدم وهو في الآن ذاته انفتاح على مطلق المعنى على فضائه اللانهائي. تتكلم الشخصيات في سكوتها وتسكت في كلامها سكوتا شحُنا لا حد لمعانيه، سكوتا مفجرا.

---

(9) سارتر ما الادب ؟ Sartre " Qu'est ce que la litterature Paris Gallimard 1966- p.32

(10) لفيفر «اللغة والمجتمع» Le Febvre Henri «Le langage et la Société» Paris Gallimard Coll. idées 1966 p.231

وتنتشر هذه الفواصل الصامتة على امتداد مسرحيات محفوظ حتى انه لا تكاد تخلو مسرحية من مسرحياته من الالماع اليها إنّ في مواضع كثيرة او قليلة . ومن الامثلة المجسدة لها المقطع التالي المقتطف من "النجاة" :

"الرجل : ترى ماذا يحدث في الخارج الان ( صمت)
الرجل : ترى ماذا يحدث في الخارج ؟/ المراة : كما يحدث في الداخل / الرجل : ماذا تعنين ؟/ المراة : جرائم ترتكب باهتمام وجنس يمارس بلا اهتمام / الرجل : وبلا حب / المراة : لحظات عناق تنتزع من بين الكلمات/ ( صمت )/ الرجل : والعمل ؟/ ( صمت )/"

(11) . ونقتطف من "مشروع للمناقشة" مقطعا آخر يعرض الممثلة في نهاية المسرحية وهي تخاطب المولف الذى انتهى في آخر مراحل كتابا ته المسرحية الى التعبير عن اللا شيء الى الصمت العميق المطلق كصمته في نهاية المسرحية :

"الممثلة : متى نجتمع لتقرأ علينا النص الجديد ؟/ ( صمت )/ الممثلة : ما وقع بيننا ليس الاول من نوعه ولن يكون الاخير/( صمت )/ الممثلة : سوف تعود المياه الى مجاريها / ( صمت ) /

---

(11) "تحت المظلة" ص 179

الممثلة : ( مشيرة الى الممثل : سيكون اول من يعتذر / ( صمت)/)( 12)

---

(12) المصدر السابق ص 222 — 223

لعل اكثر كتاب الطليعة في مصر امعانا في توظيف هذه الظاهرة في مسرحياته هو شوقي عبد الحكيم فالحوار عنده ملفوف بشحنة كثيفة من الصّمت المأزوم . والمقطع التالي الماخوذ من مسرحيته «الكلام» يعكس جيدا اسلوبه في الكتابة الموسومة بالمسحة المشار اليها . وهو من حيث صياغته يذكرنا بنهاية «اللعبة» لبيكت حتى ليكاد يكون نسخة مطابقة لنهايتها .

« /(يسقط طرف الحبل من يد سامي... يزحف هو وامه الى الخلف في بطء.... سامي يستند الى القاعدة)/ : نفضل نحب ونحن جنب الارض ( فترة ) وفي يوم من الايام نقف على ارجلنا... ونمشي وخطوة وراء خطوة وراء خطوة نكبر ونروح السوق ( فترة صمت ) وطول ما نحن ماشيين نصرخ ونملا الدنيا ضجيجا ( صمت ) وفي يوم من الايام نقعد مثل الذنب اعيننا مفتوحة... وكل مامعانا واقع في الارض وتائه ( صمت يدور حول امه باحثا عن شيء ) وفي يوم من الايام نغمض عيوننا وننام ( صمت ) وساعتها ما يكون هناك حاجة ورانا غير الزعيق... وفي يوم من الايام نقعد في وجه بعض. وفي يوم من الايام واحد منا يتركوه.. ويرجعوا من غيره وبعد يتركوا الثاني ويرجعوا وتبقى انتهت الحكاية حكاية كل ليلة ( صمت )»

«الكلام» وهي منشورة ضمن ست مسرحيات للكاتب نفسه القاهرة — الهيئة المصرية العامة للنشر ص 248 — 249 .

ولكن المؤلف من جهة اخرى اديب والاديب تحديدا مبدع اى مفجّر للغة وخالق للكلام. ذلك هو الوجه الثاني للثنائية اللغوية، وبصفته تلك قد يجرفه تيار الكلمات فينساق وراءها محمولا بتيارها عاجزا عن مغالبتها . هذا ما تعنيه احدى شخصيات عبد الصبور في «الاميرة تنتظر» عندما تقول : «الكلمات تنتفخ كالفقاعات» (13) وتصبح مادتها الصوتية المنطوقة والمسموعة هي المقصودة لذاتها والمعنية في المقام الاول بعملية الخطاب واذا بها تبتعد شيئا فشيئا عن الواقع الذي يفترض انها تعكسه وترمز له حتى تنسلخ عنه تماما وتضحى قائمة لذاتها فارغة المعنى براقة.

هكذا انتشر الكلام في المشهد الثاني من «بعد ان يموت الملك» واخترق حجب الواقع ونما وترعرع حتى استوى كائنا بشريا حيّا . « الملكة : «هذا طفل من كلمات .... نمت الى ان صارت اشباحا وظلالا / لكن ما اقبح ان تصبح

---

(13) صلاح عبد الصبور الديوان I ص 411

هـــــذه الكلمـــــات الثلجية / مخلوقا من لحم دافــــئ»( 14).

وسواء طالعتنا اللغة في مظهرها الاول من حيث هي جهاز قديم محطـــــم او في مظهرها الثاني من حيث هي طاقــــة حية خالقـــة فحقيقتهـــا في كلتـــا الحالتـــين واحدة وهي انها قائمة على فـــــــراغ

---

(14)،،بعد ان يموت الملك،،ص 56

يصح ان نقسم كتاب الطلعية في مستوى استخدامهم اللغـــة ( مسايرة لوجهـــة نظر بعض النقاد الغربيين لا نرى فائدة من ذكر اسمائهم ) الى فريقيـــــن: فريق يستعمل ما يسميه هؤلاء النقاد المحادثة التحتية sous- conversation وهي تقوم على تقطيـــع اللغة والاكثار من الفواصل الصامتة البيضاء ومن اشهر ممثلي هذه النزعـــة بيكت وبينجي،، وراس Duras & Pinget وفريق ثان يستخدم ما يسميـــه النقاد انفسهـــم المحادثـــة الفوقيـــــــــة super conversation وتقوم على الاكثار من الكلام وجعلـــه يتجاوز ما يقصد تبليغـــه حتى يصبح ضربا من الهذيـــان العُصَابـــيّ ( nevrotique ) وهو النمط السائـــد في التاليـــف المسرحية الطليعية في المغـــرب ومن اشهـــر ممثليـــه مع ما يلاحـــظ من اختلاف كبير فـــي الاساليـــب المتوخـــاة والرؤى الوجوديـــة المعبر عنها : يونسكو وجينـــي ودوبيار ( Dubillard) وبيـــدو ( Billedous ) ولعلـــه بامكاننا توظيـــف هذا التقسيـــم في المسرح الطليعي في مصـــر من حيث المنهـــج لا من حيث تصنيـــف الكتاب اذ ان اكثرهـــم مزج بين هذا النمط في الكتابـــة وذاك. ولا نجد ممن اقتصـــر على توظيـــف النمط الاول الا شوقـــي عبد الحكيـــم وعلى توظيـــف النمـــط الثاني غيـــر صلاح عبد الصبور .

عاجزة عن التبليغ منفصلة عن الناطق بها ومسيرة بقوانين داخلية ذاتية ليس للمستخدم لها القدرة على السيطرة عليها او التحكم فيها. هي في نهاية التحليل المتكلمة من خلال الشخصية وليست الشخصية هي المتكلمة من خلالها وبواسطتها يقول سارتر نقلا عن هيدقر: «الانسان يتصرف وكأنه خالق للغة وسيدها والحال ان اللغة كانت وستظل سيدته والمتحكمة فيه» (15) ويضيف سارتر متحدثا عن وظيفة اللغة في المسرح الحديث وطريقة استخدام هذا المسرح لها فيقول: « تعرض اللغة في المسرح الحديث وهي تتطور تطورا غير انساني من خلال الانسان وتفرض عليه قوانينها على رغم جهود المتكلم لتبليغ معنى ما.. وتسلبه معانيه ملزمة اياه ـ بواسطة طاقتها في الخلق ـ ان يفصح عن معان لم يكن ينوى الافصاح عنها وهي معاني تتكوّن في ظل الكلام الذي يعين المتكلم مسبقا» (16) وسنحاول فيما يلي ان نكشف عن القوانين المسيرة للكلام في المسرحيات الطليعية والتي بمقتضاها يتطور الحوار .

## 2- نظام الحوار

يقوم النص المسرحي اساسا على عنصرين : الحوار والاشارات المسرحية (17) يعتبر الاول منهما الدعامة الرئيسية التي لاغنى للمسرح عنها ولا يكون مسرحا بدونها ( 18) من خلاله تعبر الشخصية في المسرح التقليدي عن افكارها وتكشف رؤاها العميقة واسلوبها في معالجة الاشياء والتعامل مع الكون،ويسير الحوار كما المعنا وفق مقاييس منطقية عاكسا تقابل

---

(15) سارتر مسرح المواقف Sartre " Un théatre de situation p. 188

(16) المصدر نفسه ص 188

(17) didascalies

(18) توجد مسرحيات تقوم على الاشارات المسرحية رأسا مثل مسرحيتي بيكت افعال بلا كلام actes sans paroles و le depupleur ومسرحيات اخرى لارابال Arrabal لكنها تعد حالات قصوى وشاذة للظاهرة.

الاهواء وتناقض الاتجاهات مطورا ما يسمى العقدة الى نهاية توترها في حركة خطية تصاعدية. ومن الشروط المفترض توفرها فيه التركيز والاقتصاد اي تجنب الحشو وما يعد فضلا من الكلام زائدا عن المعنى ومعطلا لحركة المسرحية. كما اشترط فيه الوضوح والدقة في التعبير عن المعانى المقصودة اضافة الى اشتراط تكلم الشخصية وفق وضعيتها الاجتماعية واحوالها النفسية ولمّا انتفت من المسرحيات الطليعية إجمالا هذه الوظيفة - وظيفة تبليغ معنى حدث من وجهة تقليدية - تغيرت خاصيات اللغة المستخدمة فيه واصبحت تستجيب لنظام داخلي تتفاوت نسبة الطرافة فيه من كاتب الى اخر ومن مسرحية الى اخرى.

إن أهم خاصية تميز الحوار في المسرحيات الطليعية انه يتطور عن طريق التوارد اي التولّد الذاتي المستجيب لحركة داخلية. وينبهنا «ريكاردو» الى وجوب التفريق بين التوارد في مفهومه النفسي القائم على تولد الصور النفسية بعضها عن بعض والتوارد المتصل بالذاكرة فيقول: «الاواليات القياسية (19) المتحكمة في الصور الذهنية تختلف اختلافا جوهريا عن تلك الموظفة في عملية الكتابة / الحديثة/ فالاولى تقوم على وحدة الصورة التاليفية بينما تتبع الثانية حركة تلقائية اعتمادا على كل جزئية من جزئيات الصورة الموصوفة. وهي تنزع الى ملء الخيال بمجموعة من السلاسل القياسية تكثر او تقل تبعا لمدى توفر الجزئيات» (20).

---

(19) Les mecanismes analogiques

(20) ريكاردو مشاكل الرواية الجديدة

Ricardou " Problèmes du nouveau roman Paris ed. du Seuil 1967 p.59

أ- التوارد الصوتي

لعله اقل مستويات التوارد مشكلية واكثرها وضوحا. ماذا نعني بالتوارد الصوتي؟ للاجابة عن هذا السؤال لا بد من التذكير بمبادئ السنية اولية ومفادها ان للكلمة وجوها ثلاثة. اولها «الدال» وهو جسم الكلمة المؤلف من مجموعة من الصواتم المميزة بعضها عن بعض بسمات معينة. ثانيها «المدلول» وهو الصورة الموحية بها الكلمة في ذهن المتلفظ والسامع. ثالث هذه العناصر «المرجع» ويهم الحقائق المعنية بالكلمة في الواقع الملموس او المجرد. في الخطاب العادى يختفي الدال وتنصرف عنايتنا رأسا الى المدلولات والمعاني المقصودة بعملية الخطاب ويلفتنا ان الخطاب في المسرح الطليعي لا ينتظم على نحو ما ذكرنا . ففي بعض الاحيان يتغلب الدال ولا يبقى من الخطاب غير صورته المسموعة المؤلفة من اصوات مكررة حينا ومتشابهة حينا اخر ومتبادلة المواضع حسب مبدأ «التبادل» المعروف مرة ثالثة وموحدة الصيغة اخيرا. وكثيرا ما ينتهي المولف او على الاصح تنتهي الكتابة الى اختراع كلمات ليست من اللغة فكأن الاصوات يدعو بعضها بعضا او يخلق بعضها بعضا على سبيل التوليد الذاتي. ولنا أمثلة كثيرة مجسدة للظاهرة، من ذلك ان المسافر في «مسافر ليل» يتلهى فيما يتلهى به لتزجية الوقت بذكر اسماء وينطلق به لسانه الى ابتكار اسماء متشابهة صوتيا مع اسماء اخرى معروفة في التاريخ. وكأن الكلام يجرى على لسانه مسيّرا بطاقة خفية ليس له عليها ارادة : « الراكب : الاسكندرتك .... تك... تيمورلنك ... تك تك .. هتلر ... متلر ... جونسون... مونسون» (21)

تطالعنا الظاهرة نفسها في بعض المواضع من «يا طالع الشجرة» وبالتحديد في مشهد يُعرض فيه الزوج وهو يوجه أسئلة الى زوجته عن سبب اختفائها اثناء

---

(21) ديوان عبد الصبور المجلد ا ص 621

غيبتها . ما نلاحظة أن بعض هذه الاسماء ترد متشابهة من حيث صياغتها الشكلية والصوتية عاكسة ما اشرنا اليه من تحرك اللغة تحركا ذاتيا آليا :(( الزوج : على الحشائش ؟/ الزوجة لا / الزوح : على الشواطيء/ الزوجة : لا / الزوج : في احدى الكباين / الزوجة : لا / الزوج : تحت الشماسي؟/ الزوجة : لا / الزوح : تحت الكبارى؟/ الزوجة : لا / الزوج: في معمل؟/ الزوجة : لا / الزوج : في مشغل؟/ الزوجة :لا / الزوح : في مغسل؟/ الزوجة : لا / الزوج : في مسمط ؟/ الزوجة :لا / الزوَح : في العنابر ؟/ الزوجة لا/ الزوج: في المقابر ؟/»(22)

ومن الامثلة المجسدة للظاهرة نفسها في مسرحية "رحلة صيد " المقطع التالي الوارد في مستهلها :((الرجل : اني شبه مخدر... ما الذي يمكن ان يخدرني هكذا ... هذا الخمود... الخمول .. التخدير.. التختيل... التنميل » (23).

ولعل اكثر المسرحيات امعانا في توظيف ظاهرة التوارد في مفهومه الواسع هي «لزوم ما لا يلزم» حتى انه ليمكن القول هي اختزال للظاهرة وانتهاء بها الى غايتها القصوى اذ هي تقوم رأسا على التلاعبه بالاصوات والكلمات حسب المبدإ المعني بالتحليل. وهذا ما يفسر وسم الكاتب لها بـ« لزوم ما لا يلزم » اذ التزم في اللوحة الاولى اجراء حوار مكون من كلمة واحدة ومن كلمتين في لوحة ثانية ومن ثلاث كلمات في لوحة اخيرة . ومن أظهر الامثلة المجسدة للتوارد على سبيل المحاكاة الصوتية المقطع التالي :((/ الرجل: (يشير الى الشاب) هو السب / المحقق : فعلا: الشاب: وأنا مالي؟/ الرجل : كله منك / الشاب : وتهرشك واصرارك// الرحل: وتبجحك انت / الشاب: انت المتطفل / الرجل : وانت المتخنفس / الشاب: وانت المتقنزح / الرجل : وانت المستهتر / الشاب : وانت المستنطع» ( 24).

---

(22) «ياطالع الشجرة» ص 173-174
(23) «رحلة الربيع والخريف» ص 57
(24) «الدنيا رواية هزلية» ص 193

هكذا يفضي التوارد الصوتي الى استنباط كلمات لم يجر استعمالها في اللغة وليس لها من مبرر وجود سوى انها تشبه صوتيا كلمات اخرى مستعملة فعلا في اللغة كما ان من نتائج توظيف هذا النمط من التوارد تحطيم قوالب اللغة وجعلها عبارة عن أصوات تتوارد تواردا يكتسي طابع التلاعب والمجانية والنتيجة ان اللغة تنبت عن المراجع التي يفترض انها تعنيها وتصبح قائمة في فراغ. وعلى صعيد اخر تضفي الظاهرة على الحركة المسرحية مسحة من السرعة الآلية تأتي على ما بقي للالفاظ من معنى وتزيدها بعدا عن الايحاء بمحاكاة الواقع.

## ب - التوارد اللفظي

اذا كان التوارد الصوتي يخص الدال من الكلام فالتوالد اللفظي يخص منه المدلول والمرجع. الكلمات كما المعنا تثير متصورات ذهنية لدى المتلفظ والسامع وهذه المدلولات تحيلنا على مراجع في الواقع المحسوس او المجرد ( بالنسبة الى المعاني المجردة ) . وميزة هذا النمط من التداعي ان المتصور يذكر بمتصور اخر وهذا المتصور يثير بدوره متصورا ثالثا وهكذا في رحلة لا تنتهي نظريا محدثا ضرب من التطور والتوتر في الحركة المسرحية الا ان هذا التطور يختلف اختلافا جوهريا عن التطور في المسرحية التقليدية. ففي حين هو يتميز في هذه بتصاعد خطي نوجّه فيه عنايتنا الى الحدث راسا متسائلين كلما تقدمنا شوطا في المسرحية ماذا عسى سيحدث بعدما حدث يتميز في تلك بدائريته ويقوم على التنويع من تشابه وتقابل وتكرار. وتكون عنايتنا موجهة الى الملفوظ في ذاته وبصرف النظر عن الحدث المسرحي، اللغة في هذه الحالة تولّد ذاتها بذاتها منتشرة في كل الاتجاهات انتشارا فوضويا سرطانيا. والامثلة الدالة على هذه الظاهرة كثيرة يصعب احصاؤها لذا اقتصرنا على ايراد عدد محدود منها. فالاسئلة الموجّهة من الزوج الى الزوجة

في المشهد المشار اليه منذ حين من مسرحية، يا طالع الشجرة، تتداعى في بعض المواضع وفق التصورات الذهنية الموحية بها الكلمات (او الكلمة) المكونة لها. من ذلك ان سؤاله لها، هل كانت في بيت اخر ؟، يسوق الى ذهنه مجموعة من اسماء الاماكن تشترك في ايحائها بالانغلاق: «الزوج: في بيت احد معارفك ؟/ الزوجة: لا / الزوج: فندق ؟/ الزوجة: لا / الزوج: مستشفى / الزوجة: لا / الزوج: مصحة ؟/ الزوجة: لا / الزوج: سجن ؟/ الزوجة: لا / الزوج: پانسيون ؟ / الزوجة: لا/ الزوج: ماخور ؟/» (25) وطورا تتداعى اسماء اماكن تشترك في الدلالة على محلات حديثة او مؤسسات اجتماعية: « الزوج: مرقص ؟/ الزوجة: لا الزوج: ملهى ؟/ الزوجة: لا/ الزوج: محل خياطة ؟/ الزوجة: لا / الزوج: محل ازياء ؟/ الزوجة: لا / الزوج: محل بقالة ؟/ الزوجة: لا / الزوج: عطارة ؟/ الزوجة: لا / الزوج: ملجا ايتام ؟/ الزوجة: لا: الزوج: روضة اطفال / الزوجة: لا / الزوج: مدرسة بنات ؟/» (26) وتنتظم الاسماء مرة ثالثة حول وسائل نقل قديمة او حديثة: «في عوامة ؟/ لا / في قطار ؟/ لا/ في سيارة ؟/لا/ في طائرة ؟/ لا/ في باخرة ؟/ لا/ في غواصة ؟/ لا / في هودج على جمل ؟/ لا/ فوق حصان ؟/لا/ فوق حمار؟/ لا/ فوق متوسيكل ؟» (27).

وثمة نوع اخر من التوارد اللفظي يقوم على الاسترسال في اسئلة انطلاقا من الاجوبة الصادرة عن الطرف المقابل بطريقة شبه آلية موسومة بضرب من العبث والتلاعب. صورة ذلك ان السؤال الموجه يعيد محتوى الاجوبة التقريرية المصدرة بـ« عندما » في صيغة استفهامية تستهل دوما بـ« متى » ويمكن نظريا ان يتواصل هذا النمط من السؤال والجواب الى ما لا نهائية متى عرفنا ان الاجوبة لا تحيلنا على حقائق يمكن الرجوع اليها في الواقع والتثبت من صحتها ومطابقتها التجربة الحاصلة فعلا. وكأن الجانب

---

(25) يا طالع الشجرة ص 167
(26) المصدر نفسه ص 168
(27) المصدر نفسه ص 170

المرجعي لا يهم الشخصية ولا تعنينها الحقيقة بقدرما يعنيها الكلام في ذاته. في هذه الحالة ايضا تفضي الية الخطاب الى تطوير حركة المسرحية تطويرا ذاتيا سريعا يبعدها عن الايحاء بمحاكاة الواقع. «المحقق : متى اختفت سيدتك ؟/ الخادمة : ساعة عودة السحلية الى جحرها/ المحقق : ومتى نعود السحلية الى حجرتها ؟/ الخادمة : عندما يظهر سيدى من تحت الشجرة / المحقق : ومتى تنادي عليه سيدتك ؟/ الخادمة : عندما يرطب الجو في الجنينة ؟/ المحقق : ومتى يرطب الجو في الجنينة ؟/ الخادمة : عندما تقول له سيدتي ذلك / المحقق : ومتى تقول له سيدتك ذلك ؟ /»(28)

وتطالعنا في «الاميرة تنتظر» مقاطع حوارية شبيهة بهذه التي سقناها من حيث صيغتها وسرعة الحركة فيها : «الوصيفة الثالثة : ومتى ينضج خبزك ؟/ الفرندل: حين اغني / الوصيفة الثالثة : ومتى تغني ؟/ الفرندل : ان فرغت اغنيتي / الوصيفة الثالثة : ومتى تفرغ أغنيتك ؟» (29).

ومن المقاطع المجسدة لظاهرة التوارد اللفظي في «بعد ان يموت الملك» ذلك المقطع المتعلق باستعراض الالوان المتخذة شعارا للدولة بمناسبة إهداء الخياط الملكَ قطعة مخمل بيضاء. وكأن الالفاظ تتساوق منتظمة حول بعض المعاني المشتركة التي توحي بها الكلمات. ونسوق من «يحيي ويميت» المقطع التالي القائم على التلاعب بألفاظ متقابلة يستدعي بعضها بعضا : الفناء يقابل الحياة والوراء يقابل الامام : «الفتى : اذا مات الاموات فقد ادرك الفناء كل شيء / الفتاة : اذا اردت الحياة حقا فلا تنظر الى الوراء / الفتى : لكن الوراء هو الامام / الفتاة : ولا تنظر الى الامام» (30) وتتكرر مثل هذه المقاطع في مواضع كثيرة من مسرحيات محفوظ.

---

(28) يا طالع الشجرة ص 38
(29) ديوان عبد الصبور المجلد ا ص 392 – 392
(30) تحت المظلة ص 112

ج - توارد المفهومات

لعل استقراء هذا النمط من التوارد اكثر صعوبة من سابقيه لعدم وضوحه ولتقاطعه والتوارد اللفظي وامتزاجهما احيانا امتزاجا يصعب معه تحديد الفواصل ووضع الحدود بينهما. الا انه لدينا ما يبرر هذا التفريق منهجيا فبينما ينحصر التوارد اللفظي في المتصوّر الذهني الذي يثيره اللفظ يخص النمط المعني بالدرس الآن توارد المتصورات في معناها الواسع المجرد . ومن خير الامثلة تجسيدا للظاهرة تلك الخواطر المتساوقة في ذهن الطبيب على سبيل التشابه او التعارض في مضامينها. من ذلك انتظام مجموعة من الصور الدينية المستعادة في ذاكرته انطلاقا من صورة لحية رجل تراءت له وهي تتقوس وتشابه في تقوسها قوس قزح بعث في نفسه شعورا بالجلال وهو شعور ساق بدوره الى ذهنه تلك المجموعة من الصور المنتظمة حول مفاهيم دينية «الرجل : لكن وجهك يتغير: اللحية تستطيل... اكثر واكثر.. انها تتقوس انها قوس في الفضاء... في السماء... هذا قوس قزح... ما ابهى هذه الالوان... ما هذا الجمال كله ... لكن هذه تركيبات لونية عجيبة من الذي ابدعها هكذا ... من مبدعها ومكونها امام عيني الان.. اي نحل سماوي نسج هذه الخلايا المتسقة وملأها هكذا بالالوان.. الوان تتداخل وتتشابك في تشكيلات جميلة لاعدد لها... لكن هذه نوافذ زجاجية ملونة لكتدرائية.. وهذه ماذا اسمع... انها موسيقى... انه عيد ميلاد ( تسمع عندئذ موسيقى جبل الزيتون لبيتهوفن ) بل هذا زجاج ملون في قباب حمام شرقي... بل هذه قباب مسجد... هذا مسجد الحسين .. وها هي ذي اصوات المصلين صلاة عيد الاضحى ( تسمع اصوات المصلين ) لكن الالوان الان على حائط.. انها الوان غريبة قديمة غاية في القدم... هذا معبد فرعوني» (31)

والمسرحية المعنية تقوم على هذا النمط في التوارد. فالذكريات تتداعى تداعيا تلقائيا متحررا من كل محاولة للتنسيق المتوخّى عادة

---

(31) رحلة الربيع والخريف ص 90

لابراز معنى وتأدية وظيفة فارتباط الشخصية بعلاقة غرامية مع امراة يسوق الى ذاكرته علاقة او علاقات اخرى من النوع نفسه. وحادثة بسيطة تخللت بعض مراحل حياته تستدعي الى خاطره ذكريات اخرى مشابهة او معارضة لها،وهكذا تقودنا المسرحية من مجموعة من الذكريات الى مجموعة اخرى الى نهاية المسرحية.

كذلك تتساوق بعض المواقف في«رحلة قطار» بطريقة شبيهة بما وسمناه بـ«توارد المفهومات»من ذلك ابداء شخصين من اشخاص المسرحية رايهما في الانجاب انطلاقا من فكرة الزواج المتولدة بدورها عن تذكر احدهما انه مدعو الى عقد زواجه في المستقبل القريب والموقف يتسم بتعارض الموقفين تعارضا يثير الضحك: «المالي : مصالحي ستتعطل/ الموسيقى: وانا خطيبتي في انتظارى/ المالي : خطيبتك باستطاعتها ان تنتظر / الموسيقي: بالعكس ظروفي دقيقة سنعقد زواجنا غدا.../ المالي : وانا ساطلق زوجتي غدا / الموسيقي : تطلقها ؟ لماذا ؟ الم تنجب لك اولادا ؟/ المالي : لانها تريد ان تجب اولادا وانا لا اريد/ الموسيقي : الا تحب الاولاد ؟/ المالي : لا امقت شيئا مثل الاولاد/ الموسيقي : انا لا اريد الزواج الا لكي أنجب الاطفال وكل لحظة تمر تؤخذ من عمر طفل لي سيولد .. لذلك اريد ان اسرع..»(32)

وتقوم مسرحية«مسافر ليل» اساسا على هذا النوع من التوارد فاسم الاسكندر يوحي بمفهوم البطش ولا يلبث هذا المفهوم ان ينتشر في المسرحية من ادناها الى اقصاها. فالعامل الاسكندر يباهي بصولته فيقول«في صغرى روضت المهر الجامح/ في معينة عمري روضت ارسطاليس / حين بلغت شبابي روضت العالم»(33) وفي موضع لاحق يدعي انه قتل وزيرا له لانه كان طماعا«كان وزيرى طماعا / اذ طالبني بولاية / ثمنا لدخول التاريخ ككاتب / فوهبت وزيرى الارض باكملها ليرقد عليها»(34) وينتهي هذا المفهوم الى غايته عندما يقدم العامل على أكل تذكرة الراكب وهو يذكرنا في ذلك - كما يشير الراوي - بما تاتيه بعض فصائل البشرية البدائية «آكلة لحوم البشر»( 35) من افعال وحشية. وفي مقابل مفهوم

---

(32) المصدر نفسه ص 111
(33) ديوان عبد الصبور المجلد ١ ص 623
(34) المصدر السابق ص 626
(35) المصدر السابق ص 646

البطـــش والترويـــع يطالعنا مفهوم الاستعطاف مجسدا في موقف الراكـــب ومنتشرا كالمفهوم السابـــق على امتداد المسرحيـــة في صور تتضخـــم تدريجيا الى ان تبلـــغ غاية حدود التذلل :«الراكب : ماذا تبغـــي منّي يا مولاى / عفوا مثلك لا يبغـــي من مثلي شيئا / اعني : بم يشملنـــي عطفك ؟/ بم تكرمني؟/ هل تجعلني سرحا لجوادك ؟/ .. هل تجعلني فرشـــة لنعلك ؟/ فلتجعلني فحاما في حمامك / اعهدلي بمناشفك الوردية / اجعلني حامل خفيـــك الذهبيين /»(36).

وللحوار عند محفوظ خاصية مميزة هي انه يتطور بواسطة جمل تتقابـــل مفاهيمها وتصـــحّح اللاحقة منها السالفة(37) وهي في كل الاحوال تتســـم بتجردها الشديد الى حد المفارقة (38)، ومن الامثلة الكثيرة المجسمة لهذا الضرب من الحوار والمنتشرة على امتداد مسرحيات محفوظ نورد المقاطـــع الحوارية التالية من مسرحية «يحيي ويميت» : «الفتاة : ليتك تقنـــع بصدرى ملاذا لك من متاعب الحياة / الفتى : مستحيل اردت ام لم تـــرد/ الفتاة : انها اللعنة القديمة التي تطارد التعساء / الفتى : الحق انهـــا تطارد الاحياء / ... الفتاة : بالك من جاهـــد/ الفتى / لا انكر عهدك ولكني اخشاه في لحظة انحدارى الراهنة واراه من موقفي الدامي ذا جاذبيـــة مخيفـــة تعمي البصر / الفتاة : أهذا شعورك نحو تفتح القلـــب الفتى : بل اني اذكر مع الاسى ثقـــل الجنون وترهل العضلات واسترخاء الهم / . ... من العجب ان تحنّ الى ... الفتـــي: احن حقـــا الى توهج مصباح الحياة على حافة هاوية الخطر الداهم / الفتاة : والـــدم والتشرد والغبار / الفتاة : بل قوة الاعتداد بالنفـــس المسخرة للرياح / الفتاة : ولدى زلة قدم يهال التراب على رجل من الرجال / الفتى : والصرخات المدوية تتوارى في أعقابها الفئران من الحجور ولذة التساؤل المفعـــم بالقلـــق امام احتمالات الحياة والموت /» (39).

---

(36) المصدر السابق ص 628

(37) يعرف هذا النمط من الحوار في الفرنسية بتسمية Stichomythie

(38) Paradoxe

(39) تحت المظلة ص 108

هكذا ينتظم الحوار بين الفتى والفتاة حول بعض المفاهيم العامة الدالة على الشقاء والانهيار النفسي والجسدي والتشرد والمطاردة والرعب وهي مفاهيم تتساوق عن طريق التوارد وتصاغ صياغة مختزلة تحدث انطباعا بالتجريد والغموض وكثيرا ما تضمّن هذه المقاطع فواصل صامتة تزيد مسحة التجريد والغموض كثافة وعمقا الا ان تعمد الاكثار من هذا الضرب من التوارد يؤدى الى اثقال النص المسرحي واضفاء طابع من «البلاغية» (40) والافتنان الذهني المجمّد للحركة المسرحية ولعل محفوظا لم ينتبه الى هذا العيب ولم يحرص على تخليص نصه منه.

## د - التكرار

التكرار على الصعيد المسرحي هو الجمود وتعطل الحركة وهو من الوجهة الابلاغية لا يحمل معنى ولا ينقل خبرا جديدا وتتوقف وظيفته على الافادة بحضور المتكلم او على تنبيه المتقبل الى معلومة سبقت الاشارة اليها او الالحاح عليها. وهو بالتالي نقيض الخبر الذي يحدده احد الدارسين مميزا اياه عن التكرار بقوله: «هو الجديد والمفاجأة واللانظام المؤثر لنظام عناصر مكتسبة ومستعملة. اما التكرار فهو لا ينقل شيئا جديدا ولكنه ضروري لتتم عملية التبليغ والتخاطب»(41) ثم يضيف موضحا اهمية التكرار في عملية التخاطب فيقول: «الباث والمتقبل يتواصلان بواسطة سنن معروفة لدى كل منهما لذا كان التكرار من العوامل الميسرة لايضاح البلاغ وإفهامه» (41)

ومن ابرز ما يميز عددا كبيرا من المسرحيات الطليعية التكرار في مفهومه الواسع ولئن كانت وظيفة التكرار في المسرح التقليدي تنبيه السامع الى معلومة او التاكيد عليها كما اوضحنا فله في المسرحية الطليعية وظيفة اخرى او على الاصح ليست له وظيفة تبليغية بحكم انه ينتظم في سياق خطاب لا يهدف الى تبليغ معنى.هو فيها يبدو موسوما

(40) Rhétorique

(41) ليفيبر «اللغة والمجتمع» ص 79

بالمجانية و يقوم من البلاغ مقام «الليموتيف» او النغمة المكررة من الموسيقى محدثا من ثم ما يشبه الوزن او الابقاع الرتيب في بعض اجزاء البلاغ. وهذا ما يدّعم الشكل الدائري للحركة المسرحية. لكأن هذه الحركة توقفت عن التطور وأضحت تدور حول ذاتها ليس لها من معنى سوى انها تدل على حضور في جوهره الصرف.

فمن مظاهر التكرار التي تطالعنا في «مسافر ليل» ترديد العبارات ذاتها في موضع واحد. فقد اوردنا في سياق متقدم مقطعا تتكرر فيه العبارات التالية «تمتد يد الاسكندر في ...» ست مرات والأمثلة الشبيهة بالمثال السابق كثيرة منها قول الراوي في معرض تعليقه على موقف الراكب المرتاع: «فمن الدهشة لا يسعفه الفكر/ بل لا يعرف كيف يفكر : بل لا يعرف كيف يكون الفكر» ( 42) وكذلك ما جاء على لسان العامل وهو يُحْلِق في تذكرة الراكب مأخوذا بشكلها ولونها الجميلين «لم اك انوى ان اكلها بل كنت احدق فيها / مازلت احدق فيها / مازلت احدق فيها» (43). وتجمع المسرحية الى هذا نمطا آخر من التكرار ويقوم على ترديد العبارات نفسها في مواضع متفرقة من المسرحية. من ذلك ان العامل كلما نظر الى ورقة من اوراق المسافر الرسمية تذكّر انه نهض من فراشه وغادر بيته دون ان يصيب شيئا من راحة وأكل «هل تدرى اني صليت المغرب ثم غفوت / بكامل ثيابي / استعداد للنوم / حتى دق الجرس براسي / فتركت سريرى لم آكل لقمة» (44) ويشفع كلماته بالتهام التذكرة ويتكرر الكلام نفسه بعد حين عندما يناوله المسافر بطاقته الشخصية ( 45) ويشفع كلامه برفع البطاقة إلى فمه موحيا بأنّه يهم بالتهامها كما فعل بالتذكرة. تتجلى الظاهرة ذاتها في «الفرافير» منتشرة في مواضع كثيرة من المسرحية. فمن الامثلة المجسمة للمظهر الاول من التكرار المحدّد انفا تكرار كلمة «حلم» مرات كثيرة

(42) عبد الصبور الديوان ا ص 635
(43) المصدر نفسه ص 649
(44) المصدر نفسه ص 634
(45) المصدر نفسه ص 645

دون ان يفيدنا المتكلم بمضمون حلمه وكأنّ الذاكـــــرة توقفت فجاة عن القيام بمهمتها المعهودة في التذكـــــر او ان الحلم اضحى حقيقة خارجـــــة عن ذات من رآه ( 46) وفي موقف اخر يتردّد اسما «سيد» و«فرفور» مرارا عدة وكانما تلخّص هاتان التسميتان وضعية التبعية التي تسم علاقة احدى الشخصيتين بالاخرى في حقيقتها الصــــرف المحردة من الملابسات الظرفيـــة .

« فرفور : انت سيدى وانا فرفور وانا فرفور وانت سيــــدى/ السيد : انت فرفور وانا سيــــده / فرفور : تماما انت فرفور وانا سيده انا فرفور وانـــت سيده انا سيده فرفور سيده تماما »( 47) .

لقد وقع التفكيـــر في شراك استعصى عليه الخروج منه واختلـــطت لديـــه الحقائق فلم يعد بامكانه الشرح او التعليـــل واضحى يدور حول نفســـه ويجتر مادة عجز عن فهمها والسيـــطرة عليها في حركـــة دائريـــــة مفرغـــة ، أما التكرار الموسوم بالدورى فيطالعنا على امتداد المسرحيـــة قائما على اعادة تقمص ادوار شخصيات وهمية لكأنّ تحقيـــق الذات تعـــذر على الشخصيتين فاحتمتا بالاعادة المستمرة للشيء ذاته مع التنويـــــع في شكله : // « السيد : اندمج حالا... اندمجت ؟/ فرفور : خلاص[48] السيد: نتـــدى ء من اول وجديد / فرفور : من اول وجديد من حديد واول / السيد : وتندمح / فرفور واندمج / السيد : خلاص اندمجت / » ( 49) .

---

(46) السيد: قطعت علي الحلم/ فرفور: حلم ؟/ السيد:( في لهجة حالمة ) كانت احلم خيرا اللهم اجعله خيرا/ فرفور: كنت تحلم؟ لازم كنت تحلم انك نائـــم السيد( باللهجة نفسها) لا كنت احلم اني احلم/ فرفور: وكنت تحلم انك تحلم ايه ؟/ السيد: كنت احلم باني احلم باني احلم/ فرفور: وفي المرة الاخيـــرة كنت تحلم ايه ؟ السيد: اني احلم/ فرفور: وكنت تحلم انك تحلم انك تحلم انك تحلم ايه ؟/ السيد: ( بغضب) : كنت احلم اني احلم اني احلم اني احلم»(نحو مسرح عربي ص 186)

(47) المصدر نفسه ص 186

(48) المصدر نفسه ص 222

(49) المصدر نفسه ص 227

فرفور : اشتغل انا السيد وانت فرفور / السيد : لا العب غيرها/ فرفور : نجربها يمكن نلاقي فرقا نجرب يا اخي اعمل فرفور مرة في حياتك السيد: نجرب امرى لله / فرفور : اندمجت / السيد : اندمجت توكل على الله (50) السيد: اندمجت ؟/ فرفور ( بصوت خافت يائس)/ اندمجت / السيد : اسمع يا ولد يا فرفور ( ممعنا في نفس النبرة ) سامع يا سيد/ السيد : لا يافرفور لا تخترلي ( فجاة يلقي بالرواية جانبا ويقف ) انا شخصيا انسدت نفسي»( 51). كذلك تقوم حياة النساء في «الاميرة تنتظر» على اعادة الحركات والكلمات نفسها بالترتيب نفسه :«الوصيفة الاولى : هذا ميعاد مواجدنا الليلية / الوصيفة الثانية : نفس الترتيب؟/ الوصيفة الاولى : نفس الترتيب حين تصبح الظلمة خمسة عشر ظلاما/ نتبادل هذى الكلمات»( 52).

ويختصر الشكل الدائرى في الموقف التالي القائم على تكرار النساء العبارات ذاتها بالتناوب:«الوصيفة ااا : فلنضحك الوصيفة ا : حقا فلنضحك/ الاميرة : فلنضحك / الوصيفة ا : لم لا تضحك مولاتي ؟/ الاميرة : لم تضحك ام الخير ؟/ الوصيفة ااا: لم لا تضحك بره / الوصيفة اا : لم لا تضحك مقطورة ؟/ الوصيفة ا : انا اضحك لكن پره ؟/ الوصيفة ااا: انا اضحك لكن ام الخير؟/ الاميرة : فلنضحك»( 53).

هكذا يتضح ان الحوار لا يتطور تطورا خطيا تصاعديا مواكبا لتطور الحدث كما هو الحال بالنسبة الى المسرح التقليدي.تطوره في المسرحيات الطليعية اجمالا تطور داخلي ذاتي خاضع لقانون التوارد مع التنويع. فالمسرحية تقوم عادة على عناصر محدودة تمثل من المسرحية عمودها الرئيس وتكون المشاهد التالية انتشارا لهذه العناصر وتنويعا لها. من ثم اتسمت المسرحيات الطليعية بطاقة في الايماء كثيفة كثافة تقربها من الوظيفة الشعرية وتصلها بها.

---

(50) المصدر نفسه ص 238
(51) المصدر نفسه ص 254
(52) ديوان عبد الصبور المجلد ا ص 358
(53) المصدر نفسه ص 383 - 384

## الفصـــــل الثانـــي : الاساليب الفنية الموظفة في المسرح الطليعي

للمسرحيات الطليعية منطقها الخاص في تنظيـــم النص وتوليـــــد المعنــــى درسنا من مظاهـــر هذا المنطق طريقتها في استخدام اللغـــة وهي طريــــقة تعتمـــد خاصة التوارد اى التوليــــد عن طريق القيــاس، الى هذا تتميـــز المسرحيات الطليعية بخصائــص اسلوبيــــة تتصل بوجه اوباخر بمفهوم التوليــد وسنتولى في الفصل التالـــي دراسة اهم هذه الخصائص

١) التضميـــــن ( 54 )

التضميـــن ظاهرة تندرج ضمن الرؤية نفسها القائمـــة على التوليد اى محاكاة الشيء لذاتـــه ويعين هذا النمط من المحاكاة بالتحديد جزءا من المسرحيـــة ( او من النص الادبـــي بوجه عام ) يلخص تلخيصا مركزا واذن في صـــورة اصغر حجما من الاصل موضوع النص الادبـــي في خطوطـــه الكبرى او يعكس صورة مؤلفـــه .

ولا يفوتنا ان نشيـــر الى ان التضمين ليـــس ظاهرة جديـــدة كل الجدة في الادب عامـــة . فقد سبق ان استخدمها فيمن استخدمها شكسبيـــر في عدد من مسرحياتـــه اذ عمد الى تضميـــن عناصر مرويـــة او مشخصة تحاكـــي موضوع المسرحية الاصل. ومن ابرز الامثلة المحسدة للظاهـــرة عنده ذلك المشهد الصامت الذي تولت فرقة تمثيليـــة تقديمـــه في مسر حيـــة هاملت امام الملك عم هاملت وقاتـــل ابيه . وهو مشهد يعكس موضوع المسرحيـــة ذاتها ويرجّع صداها في صورة مصغـــرة كما وظفها حيد في بعض المواضـــع من روايـاتـــه اذ ادرج في صلب الروا يـــة حكايات قصيـــرة او لوحـــات تحاكـــي القصة الرئيسية في خطوطها الكبرى او عملية الكتابة عنـــده . وقد نقل عنه قوله في بعض مواضع مذكراتـــه :« يعجبني ان نجد في اثر فنـــي موضوع هذا الاثر نفسه منقولا في فصول قصيـــرة منه . فهـذه تثبـــت

---

(54) mise en abyme ٭

من الاثر نظامـه وعلاقة اجزائـه بالكل» ( 55).

ولنا في مسرحنا العربـي مثال جيد للظاهرة يطالعنا في مسرحيـة «اهل الكهف» للحكيـم ويتجسـد في تلك القصة المروية على لسان احدى شخصيـات المسرحيـة ومفادها ان صيادا يبانيا تاه في عرض البحـر مدة قـرون ولما عاد الى وطنـه ألفى معالمـه قد تغيـرت وأتلفها الزمن فاسلـم نفسه الى نوم هادئ ابدئ. وواضـح ان هذه القصة تعكـس في صورة مركـزة وجامعـة موضوع المسرحية ورؤاها الوجوديـة.

ما تتميز به المسرحيات الطليعيـة ان الظاهرة المعنية اصبحت فيها تعتمد على نطاق واسع منتشـر. وللظاهرة على الصعيد النظرى وجوه ثلاثـة هـي اولا «تضميـن النص» ( 56) ومفاده ان تحتوى المسرحية عناصر تحاكـي موضـوع المسرحية او فكـرة من افكارها الرئيسـية في مستوى القصـة ثانيا «تضمين السنن» ( 57) ومعناه ان تتضمن المسرحية عناصر تحاكـي عملية الكتابة عنـد الكاتـب واخيرا «تضميـن الباث» ( 58) ووجهـه ان تحاكـي المسرحيـة صورة الباث نفسـه.

فمن الامثـلة المجسدة لتضميـن النص ما يطالعنا في تلك المقاطـع الفاصـلة بين لوحة واخرى في «الدنيا روايـة هزليـة» والمحاكية على صعيـد الحلم لما تعيشـه بعض الشخصيات على صعيد الواقـع في مركز عملها فراصـد الموكول اليه حشر الارواح في موضع مّا من الفضاء العلوى ليس سوى صورة محاكيـة للموظـف راشد المكلـف برصف الملفات وترتيبها في مركز العمـل الذي تعرضـه لنا المسرحية في البدايـة . كذلك يضمّن حاصـد المعهود اليه ازهاق الارواح صورة الموظـف حامد المكلف في مركز العمـل نفسـه بنقل الملفات او تصدير الملفات وتوريدهـا . وادل من هذا علـى ظاهرة تضميـن النص صورة العلاقة القائمـة بين الشخصية الرئيسيـة خالد وزميلتـه في العمل سلوى. وهي علاقـة حب مقموع صورتـه ان الموظـف

---

(55) نقلناه عن ريكاردوفي كتابه الرواية الجديدة ص 47. Jean Ricardou le nouveau roman Paris Ed. Seuil 1973.

(56) La mise en abyme de l'énoncé

(57) " " " " des codes

(58) " " " " de l'énonciateur

خالـــدا يبدي ميلا خفيا نحو زميلـــته في العمل سلوى .. ولكنه لا يلقى منهـــا الا الصد والاعراض اما التضميـــن فوجهـــه ان معظم اللوحات المكونـــة للمسرحيـــة تعيد في صورة موازيـــة للصورة الاصـــل نمط العلاقة بيـــن الطرفيـــن. فتعرض ازواجا اهم ما يميـــز علاقة طرف منها بالطرف الاخر عدم التفاهم. فـــي احدى اللوحـــات تنشـــب خصومـــة حادة بين انطونيـــو وكليوبترا لاسباب تافهـــة وفي لوحة اخرى تخاصم زوجـــة رئيس دولة عظمـــى زوجها لاسباب تافهـــة ايضا. وفي لوحة ثالثـــة يُقدّم عالم على قتل زوجتـــه بنوع من السم اخترعـــه بنفســـه. كما تبدو العلاقـــة بين روميو وجوليـــت في لوحة رابعـــة مبنية على سوء التفاهـــم.

تتجلـــى ظاهرة تضمين النص بوضوح في مسرحية «يا طالـــع الشجرة» فحياة السحلية تحاكـــي بوجه من الوجوه حياة الزوجـــة. حياتها منظمة رتيبـــة فـــي نظامها لا يداخلها توتـــر - ان كان يحق ان ننتظـــر من كائنـــات حيوانيـــة غير هذا النمط من الحياة - تماما كحياة الزوجـــة في علاقتها بزوجهـــا وبما يحيط بها. وعلاقـــة الزوجـــ بالسحلية ( او الشيخة خضـــرة ) تحاكـــي علاقته بزوجتـــه على صعيد معاملته لها وعلى صعيد شعوره الباطن نحوها. ومـــن اكثر المواقـــف دلالـــة على ظاهرة التضميـــن كما حددناها حديث الـــزوج الى المحقـــق عن علاقتـــه بالسحلية. وليس من العسيـــر ان نكتشـــف ان الزوج يتحدث في واقـــع الامر عن علاقته بزوجته طيلـــة فترة حياتـــه معها تحت سقف واحد ففـــي مستهل الحوار يتقاطـــع ذكر المراة وذكر السحلاة وينشأ نتيجة ذلك ضـــرب من الخلط المتعمد بين صورة هذه وصورة تلك.

«الزوج : قبل كل شي عندي شيء اريد ان اقوله . شيء عجيـــب / المحقق : شيء يتعلق طبعا بحادث الاختفاء ؟/ الزوج : نعم الاختفاء / الزوج : نعم لقد اختفـــت ايمكن تصور هذا ؟/ المحقق : هذا شيء معروف منـــذ ايام / الزوج : ولكنـــي لم الاحظ ذلك الا اليوم / المحقق : لم تلاحـــظ اختفاء زوجتك الا اليوم ؟/ الزوج : لا اتكلم عن زوجتـــي / المحقق : عمن اذن ؟/ الزوج: عن الشيخة خضرة / المحقق: اه .. السحلية / الزوج : اختفت هي الاخرى / المحقق : كيف عرفت ؟/ الزوج : ليســـت موجودة في الحديقة / المحقق : هل انت واثق ؟/ الزوج : كل الثقـــة / المحقق:

كيف يمكنك التأكد ؟/ الزوج : لم ابصرها طول اليوم راقبت مسكنها.... لم تخرج ولم تدخل... قطعا هي ليست موجودة في مسكنها ولا في الحديقة هذه اول مرة يحدث ذلك لها... منذ تسع سنوات.( 59) ويسترسل الزوج في حديثه عن السحلية وعلاقته بها منذ عرفها اي منذ تسع سنوات وهي المدة نفسها التي انقضت منذ زواجه وحلوله صحبة زوجته في المنزل الجديد.ويعبر في معرض حديثه عن علاقته بالسحلية في البداية عما كان يثيره مرآها في نفسه من مشاعر الكراهية حتى انه هم بقتلها ثم عدل عن ذلك... مؤقتا مما يوحي بان فكرة القتل ( قتل الزوجة ؟) خامرته :«المحقق : وهل تعرف هذه السحلية منذ تسع سنوات ؟/ الزوج : نعم منذ تسع سنوات منذ وضعت قدمي في هذا المنزل في هذه الحديقة هي بذاتها / المحقق : وهل يمكن لسحلية كهذه ان تعيش تسع سنوات؟/ الزوج : لقد عاشت واني اعرفها واراها كل يوم... عندما وقع نظرى عليها اول مرة رايتها قبيحة المنظر مرعبة تثير في النفس التقزز... هممت بقتلها... ثم طرحت الفكرة موقتا ... تركتها تعيش»( 60) . الكلام يدل في ظاهره على ان المعنيّ هو السحلية لكن المقام والسياق يوحيان بان المعنيّ الحقيقي هو الزوجة ومن الواضح ان المحقق فهم الكلام على وجهه الباطن واعتبر بموجب هذا الفهم ان فكرة قتل الزوجة راودت الزوج وهذا ما يفسر سؤاله الزوج ان يكشف له الملابسات الحافة بالجريمة:«/ المحقق: فكرة القتل اذن خطرت ببالك ؟/ الزوج : فعلا / المحقق : وباى شيء كنت ستنفذ القتل؟/ الزوج : قتل من ؟.. المحقق : زوجتك »( 61).

وتزداد صورة التضمين وضوحا وتاكدا في نهاية المسرحية عندما تختفي جثة الزوجة التي اقدم الزوج على قتلها تنفيذا لتلك الرغبة الخفية في التخلص منها وتحل محلها جثة السحلية :« الزوج: الجثة ،زوجتي /

---

(59) ياطالع الشجرة ص 54
(60) ياطالع الشجرة ص 55-57
(61) المصدر نفسه ص 58

الدرويش : اختفت من موضعها / الزوج : اختفت غير موجودة حيث تركتها/ الدرويش : لعلها في الحديقة ؟/ الزوج : ومن الذى نقلها ؟/ اني لم اكن قد نقلتها بعد ؟...( يذهب الزوج تلى الحديقة )/ الدرويش : وجدتها ؟/ الزوج : ( صائحا من الحديقة) : لا لم اجدها .. ولكن الشيخة خضرة/ الدرويش : مالها ؟/ الزوج : ميتة وملقاة في الحفرة»( 62).

ومن مظاهر تضمين النص في الفرافير ذلك المشهد الذي يوحي بتحول فرفور الى اصغر مكون من مكونات الطبيعة وقد انجذب الى عنصر اكبر منه حجما انجذابا مغنا طيسيا وظل يدور حول هذا العنصر في دورة طبيعية سرمدية ، وهي دورة تحاكي في حركتها وضعية التابع والمتبوع المتحكمة في علاقة البشر منذ الازل والباقية. فيما تفيد به المسرحية- الى الابد :«كأنّ يدا خفية تجذب فرفورا او ترغمه على الحركة والدوران حول السيد.... تبدأدقات غريبة ذات وقع معين وكانها دقات الطبلة التي يتحرك عليها الكون... بينما تتضاءل الاضاءة ... الدقات تسرع فيزداد اسراع فرفور في الدوران... يضرب فرفور السيد بالمقرعة وهو يدور حوله وما تكاد المقرعة تلمس السيد حتى يجذب فرفور يده مصعوقا وكانما تيارا كهربائيا عنيفا يقذف بالمقرعة بعيدا ويقذفه الى اعلى وهو يتاوه ممسكا بذراعه.كل هذا دون ان يتوقف عن الجرى والدوران... السرعة تزداد وتزداد الدوائر حول السيد اتساعا تنتظم السرعة على معدلها الاقصى من هنا فصاعدا... يتحشرج صوت فرفور ويظل يفتح فمه ويغلقه دون ان ينطق ودون ان يتوقف عن الدوران تحت الدقة الكونية»( 63)

هكذا يتجسم تضمين الموضوع في«الفرافير» بوسائل تعبير مسرحية تحل منها الحركة الجسدية محل الصدارة. ولتضمين الموضوع في«المهزلة الارضية» وجه آخر يرتكز على تقديم لوحة تحاكي الصورة المرسومة فيها الجوّ العام الذي تجرى في اطاره احداث ( اولا احداث ) المسرحية. وأبرز ما يتميز به هذا الجو تداخل الواقع واللاواقع اليقظة

(62) المصدر نفسه ص 207-208
(63) نحو مسرح عربي ص 259-260

والحلم من ناحية والتضخم من ناحية اخرى وهما سمتان كنا رأينا أنهما تعتبران من المظاهر المميزة للمسرحية على صعيد عرضها الاحداث وتصرف الشخصيات.

«نشاهد لوحة ضخمة معلقة على احد حيطان العيادة رسم عليها رجل يمسك بالجوزة يشر بها ويحلم حلم المخدرات الذى لا نهاية له والمجسد بطريقة بدائية . الحلم مفاده ان المدمن يتصور نفسه هارون الرشيد جالسا في حالة لهوه وحوله الجوارى والراقصات والمغنيات وبدلا من صواني الطعام والشراب يوجد طبق عليه عدّة الكيف وجوزة تمسكها جارية تسقي منها الخليفة..اولاد الحشاش وزوجته عريا مهللين متناثرين حوله وزوجته على صدرها طفل رضيع تمد يدها اليه وكانها تستحلفه... وهو يضرب يده مشمئزا.... هناك عسكرى ضخم جدا هائل يمد يده ويمسك الحشاش من ياقة جلبابه استعدادا لاخذه للسجن»( 64) وفي موضع لاحق تشير المسرحية الى وجود «سيد من حالة ذعر مستمرة والى جانبه عسكرى رفيع ذوبطن كالبطيخة بندقيته رفيعة ايضا وطويلة يستعملها كمستند لذراعه الذي يستعمل بدوره كمسند لراسه يقف بجوار العسكرى المرسوم في الصورة »( 65)

هكذا تحاكي الصورة المرسومة على اللوحة ما ينتظم في مستوى علاقات شخصيات تتسم نفسياتها وتصرفاتها بضرب من الشذوذ او الذهول.

اما تضمين السنن ومفاده كما اشرنا ان تحتوى المسرحية افعالا تحاكي طريقة كتابة المؤلف مسرحيته فمن وجوهه في مسرحية «مسافر ليل»وصف الراوى عملية خلع العامل بدلاته الرسمية الواحدة تلوى الاخرى اذ يقول :« الراوى : العامل يخلعُ سترته الرسمية / تحت السترة سترة / العامل يخلعُ سترته الثانية الرسمية / تحت السترة سترة /»( 66)وهي عملية تحاكي في صورة محسوسة مباشرة طريقة تأليف الكاتب مسرحيته. وجه الشبه يخص صفة «التعليب»( 67) . فكما تكشف كل سترة سترة اخرى تليها وتختفي تحتها يقوم منهج كتابة المسرحية على التولد

(64) المصدر نفسه ص 271 (65) المصدر نفسه ص 272
(66) صلاح عبد الصبور الديوان مجلد ا ص 639
(67) enchassement emboitement

الذاتـــــــي اى محاكاة الكتابة لذاتها في عملية يمكن نظريا ان تسترسل الى ما لا نهاية . والمشهد السابـــق يذكرنا بمشهد شبيه به من حيث الشكل في الفرافيـــر/ عندما يقوم فرفور بفك علب تخفي الكبرى منها الاصغـــــــر حجمـــا الى ان تنتهي العملية مع وقوف فرفور على علبة دقيقة الحجـــم تكاد لا ترى.

ولنا في«رحلة قطار» موقف يرمز لطريقة كتابة المسرحيـــة وذلك عندما يقدم السائـــق والوقاد في المشهد الاخير ويعلمان المسافرين بخبر مفـــاده انهما قصدا المكان الذى يفترض ان الاشارة الضوئـــية تنبعث منه وانهمـــا لم يجدا شيئا. وننقل فيما يلي جزءا من كلامهما وردود المسافريـــــــن «الانسة : بما ذاجئتم ؟/ المالي : واخيرا / السيدة : ما هي النتيجـــة ؟/ السائق : لا شيء / الجميع / لا شيء/ الوقاد : نعم لا شيء/ .. المالي :والكشك/ السائق : لا يوجد كشك / الموسيقـــي: والسمافور ؟/ الوقاد : لا يوجد سيمافور الانسة : والاشارات ؟/ السائق : لا توجد اشارات / السيدة : والعامل؟/ الوقاد: لا تجد اى عامل ولا موظـــف../ المالي : والنتيجة الان؟/ السائق: النتيجة انه مادامت لا توجد اشارات معينة فمعنى هذا ان السكة مفتوحة / الوقاد: ولماذا لا نقول العكس انه ما دامت لا توجد اشارات تفيد الامان فالسكة مقفولة» (68)

لا شك في ان لهذا الموقف من الثراء ما يكسبه مدى ا سطوريا اى تحديـــدا - بجعله منفتحا على مجموعة كبيـــرة من التاويلات ... ولعله يفيدنا ضمـــن معاني اخرى بطريـــقة صياغة المسرحية وبالاسس التي تنبنـــــــي عليها. فكما ان ايقاف القطار كان فعلا اتضح انه غير ضرورى لا يرتكز علـــى دعامات ثابتة والدليـــل عدم وجود الجهاز المرسل للاشارة الضوئيـــــة كذلك لا تستند كتابة المسرحية الى سنن مسبقة ولا ترمي الى غايـــــة عدا ذاتها. فهي فصل من بياض مكتوب على صفحة بيـــضاء يمكن محوه وكتابـــة غيـــره او اعادة كتابته في عملية لا تتوقف وتاسيـــسا على ذلك اتسمـــت بطابعها الثنائـــــي: انغلاقها وانفتاحها في آن او ان شئنا الدقـــة انفتاحها في انغلاقها.

---

(68) رحلة الربيع ص 148- 150

واظهر من الوجهين السابقين للتضمين تضمين المسرحية صورة الباث. تتجلى هذه الظاهرة بوضوح في «مشروع للمناقشة» المتضمنة صورة مصغرة للمؤلف المسرحي الطليعي كاتب المسرحية. ما هي معالم هذه الصورة ؟ يقدم المؤلف في مواجهته اعضاء فرقة تمثيلية ومن خلالهم النقاد المتشبثين بالمفاهيم والتصورات القديمة في التاليف المسرحي. ويبدو المؤلف واثقا من نفسه مصرا على وجاهة ما يؤمن به ويتبناه من رؤى متحررة من تلك التصورات الجاهزة. ولئن عمد يونسكو في مسرحيته الموسومة بـ«مرتجلة الما» الى تقديم النقاد الماثلين امامه والمتحاملين على فنه الضارب في اعماق الخيال في صورة كاريكاتورية فقد جنح محفوظ سعيا الى الغاية ذاتها، وهي ابطال احكام هؤلاء النقاد الجائرة - الى ادراج حادثة خصام نشبت فجاة بين شخصين من اعضاء الفرقة مبينا ضمنا ان الواقع يتجاوز مقولات المنطق وان محاولة تأويله في ضوء هذه المقولات تجر لا محالة الى التعسف على الحقيقة وتزييفها. فالتأويل المسلط على الواقع والرامية الى فهمه كثيرة ومتضاربة وخيرما نقوم به هو تقديم الواقع في مادته الخام دون محاولة شرح او تعليق. وهذا ما يفهم من كلام المؤلف الموجه الى صحافي قدم فجأة اثناء تفجر الحادثة وسأل المؤلف عن معنى ما يحدث فأجاب بأنه يجرى الاعداد للمسرحية الجديدة/ المندوب: ماذا حصل لهم ؟/ المؤلف : فرغوا لتوهم من تدريبات المسرحية الجديدة / المندوب: انها مسرحية عنيفة فيما ارى؟/ المولف : لا تخلو من عنف.. / المندوب: حتى فناننا الكبيرة تطرح راسها في شبه اغماء انه لامر غير معقول/ المولف: لا تخلو من جنون/ المندوب: لعل المسرحية تميل الى التشاؤم ؟/ المولف: لا تخلو من تشاؤم/ المندوب : لكن موقف البطلة يدعو الى التفاؤل فيما اعتقد/ المؤلف : لا يخلو من تفاؤل/ المندوب : كيف تجمع مسرحية بين التشاؤم والتفاؤل وهما نقيضان ؟/ المؤلف: لا تخلو من تناقض/ المندوب: مم استلهمت فكرتها العامة؟/ المؤلف : شرعت في كتابتها عقب تفكير طويل /

المندوب: هل يمكن ارجاعها الى تجربة شخصية مرت في حياتك؟/ المؤلف: ربما امكن ارجاعها الى علاقة قديمة قامت بيني وبين مطرب اخرس(69.

مايلفت النظر ان المولف يتعمد في ردوده الغموض والابهام وكانه يترك المجال فسيحا لكل ما يتبادر الى الذهن من تاويلات اى هو في نهاية التحليل يحتمي بالصمت كصمت صاحبه المطرب الاخرس/

ولئن كان المولف في المسرحية السابقة واضح المعالم عاكسا لصورة المولف كاتب المسرحية في مواجهته = الحقيقية او الخيالية. لمنتقدى كتاباته المسرحية الطليعية فصورة المؤلف المضمنة في الفرافير تبدو اشد تعقيدا وابعد مشكلية . وسنحاول تبين معالمها بتناولها من وجهتين : اولا من حيث علاقة المؤلف بشخصياته كما تتجلى في المسرحية . ثانيا من حيث علاقته بالمتفرجين كما تتجلى ايضا في المسرحية . فعلى الصعيد الاول نلاحظ ان الشخصيتين الرئيسيتين تتحدثان في بعض المواضع عن مؤلف مسرحي عهد اليهما بتمثيل نص مسرحي (70) اضافة الى هذا تطالعنا اشارات كثيرة تفيد بان الشخصيتين تقومان

---

(69) تحت المظلة ص 220- 222

(70) من الاشارات الكثيرة الدالة على وجود مولف عهد الى الشخصيات بالقيام بادوار مسرحية نسوق الامثلة التالية المبثوثة في مواضع متفرقة من النص المسرحي :

فرفور : الحق على المولف اللي عملك سيد وتركك تحلم بينما هرت البراغيث جثتي ( نحو مسرح عربي ص 186 )

فرفور : اعتدل واندمج خلينا نبتدى احسن من ان يجيء المولف ويلاقينا قاعدين ص 188.

صاحبة الدور : هذه لازم تتزوج من فرفور. المؤلف بعثها معي وسبقتها على الباب ودخلت اتاكد ( ص 207)

السيد : يا ابني مؤلفنا عصبي. وكلمة ثانية ودمه يفور ص 224

بتشخيـــــــص هذا النص الموجـــــــود وجودا ماديا ( 71).
ولكن اي نص؟ إننا لا نعرف أكتب المؤلف نصا وعهد الى شخصيات بتشخيصه ام ان هذا النص مشروع في طور اعداد ،فكرة تخامر ذهن المولف ولم تتحقق بعد. المهم ان علاقـــة المؤلـــف بشخصياته من خلال المسرحية علاقة مشكلية. احد الممثلين ( وبالتحديـــــد فرفور) يعبر في مواضع متفرقة من المسرحيـــــة عن رفضه للدور ويتعمد العـــدول عنه مجبرا السيد على الانسياق معـــه في القيام بادوار أرتجالية عابثة. والمؤلـف من جانبه يحاول في مواقف تتسم بالارتباك وتبعث في كثير من الاحيان على الضحك فـــرض ارادتـــه عليهما ( 72) ولمّا كان السيد هذا الشخص الكسول المليء زهوا بنفســـه

---

(71) السيد اسمع يا فرفور احنا قلنا اندمجنا ونبتدى./ فرفور : نبتدى؟/ السيد : الرواية / فرفور : اى رواية ؟/ السيـــد : روايتنا ( ممسكا كتابا ضخما ومشهرا به ) فرفور وسيـــده انت نسيت ... ككل مرة انت فرفور وانا سيـــــد ... هو احنـــا نجيـــب حاجة من عندنا ؟ ( يريه الكتاب ) ص 222.
السيد: يعني احنا خلاص تركنا الرواية وبقينا لا سيد ولا فرفور / فرفور : مع الـــف سلامة ( ملقيا بالكتاب الى جانب المسرح ). ص 232.
السيد: تلاقينا حلا ثانيا والا نرجع للرواية ( مشيرا الى مكان الكتاب ) ص 241
السيد ( فجاة ) يلقـــي بالرواية جانبا ويقـــف ) الروايـــة ما بقي لهـــا طعم... انا شخصيا ما عاد لي نفـــس اعمل سيد انسدت نفسي خلاص ص 254

(72) من ذلك انـــه قدم مصحوبا بشخصيتين ضخميـــن مفتولـــي العضـــــلات لترويـــع فرفور« المؤلف : انا عارف الاعيبك يا فرفور ( يشير بيـــــده فيخطو داخـــل دائـــرة المســـرح عملاقان ضخمان رهيبان في نظرتهما توحـــش وتحد » ص 200/
«السيد : هذا دورك يا فرفور - الان نعود الى شغلك» ولما يمتنع فرفور عن الانصياع له يستنجـــد السيد بالمؤلـــف قائلا :« يا حضـــرة المؤلـــف فرفور امتنـــع ثانية / صوت المؤلـــف : انت تتحد اني يا فرفور انا انسف بك الارض.... انا ابعثلـــك الفتيان ( ويظهـــر شبح العملاقين من الباب)» ص 214.

هو الذى يستنجد دوما بالمؤلف ليحمل زميله على التقيد بدوره والالتزام بالنص وكأنه عاجز عن تحقيق ذاته خارج ارادة المولف وبدونه اتضح لنا مدى تحلل شخصية المؤلف في علاقته بشخصياته وضعفها.

ولكن من جهة اخرى ( وهنا نخلص الى تحليل الجانب الثاني من صورة المؤلف ) يطالعنا المؤلف ماثلا على خشبة المسرح امام جمهور القاعة الحقيقي ( او المفترض انه كذلك ) صورته في هذه الحالة تتكامل وصورته السابقة المتصلة بعلاقته بشخصياته وتتقاطع معها. نشاهده في البداية قائما على خشبة المسرح لا يظهر منه سوى نصفه الاعلى مرتديا بدلة انيقة ويتجه الى الجمهور بخطبة يتحدث فيها اليه عن مفهوم للمسرح ووظيفته في لهجة الواثق من النفس المعتد بما يقول ( 73) وما إن يتقدم شوطا في خطابه حتى يداخلنا شعور بفراغ كلامه واجداب نفسه. ويتحرك المولف من مكانه متجها نحو المتفرجين للاقتراب منهم ومحو المسافة الفاصلة بينه وبينهم. واذا بنا نكتشف انه يرتدى سروالا قصيرا وحذاء بدون جورب وهكذا يكون عريه الجسدى عنوان عريه النفسي وتجسيدا ماديا له. وينتاب المولف الاضطراب عندما يعم الضحك في القاعة فيسعى في شيء غير قليل من السذاجة والبراءة المضخمة الى تبرير موقفه «المؤلف : مع تقديرى لشعوركم النبيل وفرحكم باني اقتربت منكم لا ارى اى مناسبة للضحك ( ضحك ) الله اما رايتم مؤلفا من قريب جدا ( ضحك) يا اخواتي... يا حضرات... من فضلكم ... انا كل قصدى اننا نلغي المسافة بيننا ونرفع الستائر بين كل واحد والثاني ونعيش ساعة اخوانا... ساعتين للصبح ان احببنا نمثل»( 73).

ولكن لا تلبث الموسيقى المصاحبة لقدوم فرفور ان تغمر صوت المؤلف فيضيع ويتلاشى علامة تلاشي شخصية المؤلف وانهياره انهيارا تدل عليه وترمز له كذلك ردود فعله الساذجة المضحكة.

---

(73) المصدر نفسه ص 182

«تعزف الموسيقى معلنة دخول فرفور فيلتفت المولف ناحية باب الدخول في غضب هازا ساقه الرفيعة العارية بطريقة عصبية ويظل ساكتا برهة ثم لا يكاد يلتفت ويفتح فمه ليخاطب الجمهور حتى تعزف الموسيقى فيستدير بسرعة الى الباب ثم يقول في يأس : خلاص ... ابحثوا لكم عن مؤلف»(74) ويستمر حضور المؤلف في التضاؤل في مواضع لاحقة من المسرحية الى ان يضمحل اضمحلالا تاما او يكاد في نهايتها. فنحن نشاهده بعد مضي شطر من المسرحية«( يدخل في هيئة قزم او صبي صغير طوله نصف طول المؤلف الاول ولا يزال ب«الشورت» القصير»)( 75) ثم لما يعز على الشخصيتين ايجاد حل لوضعيتهما بعد ان طرقتا كل السبل تفزعان الى المؤلف علهما تجدان عنده حلا فلا تظفران الا بذرّة لا تكاد ترى ملفوفة في طيات علب كثيرة .

«فرفور : ينادى المؤلف / السيد : يا بني انت سمعت انه خلاص مشى من زمان/ فرفور : من يعرف يمكن يكون رجع يا حضرة المولف يامنقذنا يا املنا..هل رجع ؟/ اصوات : رجع تعالوا خذوه ( ينطلق فرفور كالسهم الى الخارج وكالسهم ايضا يعود حاملا على صدره لفافة كالتي تستعمل لحمل الاطفال الرضع )/ السيد : هو هذا المولف / فرفور : وماله ؟ يضع سره في اضعف خلقه / السيد : هذا اللي يقول لنا الحل : هات ( يتناول اللفافة ويفكها فاذا بداخلها لفافة اخرى ويفكها فيجد بداخلها لفافة اخرى.. يفكها فاذا بداخلها لفافات اصغر فاصغر يظل يفكها الى ان تصبح في حجم البندقة ثم صغيرة بدرجة لا ترى»( 76) هكذا ينتهي المؤلف الى التلاشي ويكون كمن مات مرتين مرة على يد شخصيات افلتت منه وخرجت عن ارادته وأضحت تستخف بحضوره ومرة ثانية على يد المتفرجين الذين لا يحسون بوجوده الا من خلال هزئهم به .

تطالعنا ظاهرة تضمين الباث ايضا في«بعد ان يموت الملك»مجسمة في

---

(74) المصدر نفسه ص 182
(75) المصدر نفسه ص 199
(76) المصدر نفسه ص 253

الراو يات الثلاث اللاتي يتولين تقديم المسرحية وسنرى ان تقديمهن ليس بريئا انما يعكس في بعض المواضع صورة المؤلف في مواجهته مشكل الكتابة. فلئن كانت ظاهرة التضمين شديدة التعقيد في بعض تدخلاتهن وتعاليقهن على مجريات الاحداث (او اللا احداث) صعبة التحليل لاتخاذها مسالك ملتوية ودقيقة فظهورها جلي في المشاهد الاخيرة من المسرحيات وذلك بالتحديد بعدما فشلت محاولات رجال الحاشية في ارجاع الحياة الى الملك وانصرفت الملكة صحبة الشاعر الى مكان قصي وارتحل الجلاد في طلبهما. فتدخلت الراويات لاشعار المتفرجين بأن المؤلف وقف عند هذا الحد من المسرحية ولم يهتد الى حل ينهي به المسرحية ويحظى برضى المتفرجين :

« المراة الاولى : قال لنا مدير المسرح نقلا عن المخرج نقلا عن المؤلف انه احتار حيرة شديدة حين وصل الى هذا الموضع من مسرحيته... فان علماء التاليف المسرحي يقولون انه لا بد من نهاية سارة او جزئية »( 77) ويخلص الى تقديم اقتراح بعرض حلول ثلاثة حتى اذا صادف احدها هوى من نفوس المتفرجين تعهدن بالاقتصار على تقديمه في العروض المقبلة دون سواه.

«وكانت امام المولف ثلاثة حلول : ولما كان حائرا في اى الحلول تفضلون فقد آثر ان يعرض عليكم الحلول الثلاثة ولكنه تعهد لنا ان لا نعرض غدا الا الحل الذي يرضيكم او يرضي مزاج الاغلبية منكم فنحن كما قال المؤلف لا نريد ان نعلّمكم ولكننا نريد ان نتعلم منكم» ( 78) ويحق لنا ان نشك في صدق ما صرحن به من رغبة في ارضاء ميول المتفرجين ومزاجهم متى عرفنا مدى استهتارهن بقيم هؤلاء المتفرجين الحقيقيين او الوهميين واستخفافهن بهم. والحقيقة ان كلامهن يكشف

---

(77) الديوان ا ص 125

(78) المصدر المذكور ص 126

ازمـــة الكتابة كما يعانيها كاتب المسرحيـــة . فاذا كان عالـــم المسرحية التقليدية عالما منغلقـــا مكتفيا بذاتـــه واثقا بنفســـه لا يداخلـــه اللبس ولا الارتباك او هكذا يريـــده الكاتب فالكتابـــة في مفهومها الجديـــد تبدو قلقة متازمـــة تفكر في ذاتهـــا وتفصح عن تفكيـــرها في ذاتها وتازمهـــا صراحة. هي كتابـــة متوتـــرة حائـــرة لا تتحقق الا بانكار ذاتها والسخرية بها اى في النهايـــة سخرية الكاتب بنفســـه.

وللتضميـــن مظهر اخر يتجسم فيما يوسم بالتشابـــك النصـــي وهـــو موضوع الجزء القادم من بحثنـــا.

## التشابك النصـــي ( 79)

الكتابة المسرحية في مفهومها التقليدى عالم منغلـــق على ذاتـــه من خلالها يحاول الكاتب ان يبرز فـــي ثوب طريف يميـــزه عن غيـــره وخلافا لهذا المفهوم يبدو النـــص المسرحي الطليعي منفتحا على غيره من النصوص متفاعلا معها موصولا اليها. وللتشابـــك النصي وجوه لعل ادناهـــا شأنا وأقلها خطرا ذلك الذي يمكن وسمه بالتشابك النصّي الداخلـــي المبنـــي على ترابط كتابات مؤلـــف واحد بعضها ببعض وتولد بعضها عن بعض مـــع تنويـــع في الشكل وتفاوت في مدى التركيـــز والالحاح ولعل اكثـــر الامثلة وضوحا في الدلالـــة على الظاهرة مسرحيات محفوظ المرتبطـــة فيما بينها بوشائـــح واسباب اتصال وثيقة من حيث صورها وبناهـــا وطرق التعبيـــر فيها حتى ليكاد جماعها يقوم مقام مسرحية واحدة تحاكـــي ذاتها مع اختلاف في المظهـــر وتفاوت في نسبة الانتشار . فثلاثة منهـــا وهي«يحيي ويميت» و«المهمة» و«التركة» تجرى احداثهـــا في مكان خـــال او شبه خال تغشاه الظلمة ويوحي بالوحشة والانقباض وهي - جميعا - تعـــرض شخصيات يذكّر بعضها ببعض ويتولد بعضها عن بعـــض ولعل اظهر ما يميـــزها نمط العلاقة القائمة بين الجنسيـــن امراة (أو فتاة) تحب رجلا (او شابـــا)

---

(79) L'intertextualité

لا يبادلها الحب لانشغاله بهموم غير همومها ( الممثلة والمولف في «مشروع للمناقشة» و«الفتاة والفتى في «يحيى ويميت» والى حدما الفتاة والفتى في «المهمة» ) وكما يتكرر نمط العلاقة بين الجنسين من مسرحية الى اخرى كذلك تتكرر المعاني ذاتها في أشكال مختلفة ماسحة مدى يضيق او يتسع حسب المسرحيات، فمعنى الوباء يرد ذكره في مسرحية «النجاة» ثم تعاد صياغته على نحو اكثر انتشارا في «يحيي ويميت»، كذلك يطالعنا معنى الملاحقة في هذه المسرحية مجسدا خاصة في تلك القهقهة الساخرة الملاحقة للفتى على امتداد المسرحية والملقية في نفسه الرعب . ثم يعود المعنى للظهور في «المهمة» وفي «النجاة» ماسحا مدى افسح . كذلك تتجدد صورة الوثاق المكبل للشخص في مسرحيتين على الاقل وهما «التركة» و«المهمة» مع تنوع في الشكل وتفاوت في نسبة التركيز.

ولا نرى حاجة للمضي في تحليل ظاهرة التشابك النصي الداخلي الى ابعد من هذا الحد لنسبية الطرافة فيها ولاعتبارنا انه ليس لها من الاهمية ما للوجه الثاني من ظاهرة التشابك النصي الموسوم بالتشابك الخارجي القائم على ترابط النص بنصوص اخرى غير نصوص الكاتب نفسه ارتباطا وثيقا، ولا يتعلق الامر بشهادات عفوية تدرج للاستدلال او للتنميق وانما يتواصل حقيقي بين النصوص ومن هذه الوجهة «كل نص هو موطن لقاء لعدد كبير من النصوص وهو لها قراءة جديدة وتلخيص مركز وهو منها اخيرا فسحتها الفضائية الفارغة والمتنقلة» (80) حتى ليبدو النص المسرحي امتدادا لنصوص اخرى وتنويعا لها . كما ان الظاهرة تتجاوز التقليد الا اذا فهمنا العبارة بمعنى محاكاة الكتابة في مفهومها العام لذاتها .

وسنحاول في مرحلة اولى ان نقف على ظاهرة التواصل بين المسرحيات

---

BOTHOREL (Nicole)

(80) نيكول بتورل الروائيون الجدد les nouveaux romanciers

Paris. Bordas. 1976 p 94

المعنيــــة بدراستنا ونصوص مسرحية اخرى تنتمـــي الى الاتجـــاه الطليعي نفســـه مقتصرين على ايراد/ شواهد محدودة وواضحــــة .

فبين مسرحية "رحلة صيـــد" للحكيم و"الشريط الاخيـــر" لبيكت شبـــه واضح يتجلى في ان كلتا المسرحيتين تقومان على تقديــــم شخصيـــة واحدة اثناء استعرضاها نتفا من ذكريات الماضـــي عن طريق الذاكـــرة في الاولى وبواسطة شريــــط مسجل في الثانـــية . كما ان المسرحيتيـــن تصوّران - مع تفاوت في العمق ونسبة التوفيــــق - حياة الانسان القائمـــة على العدم . ويذكرنا عنوان "الاميــــرة تنتظــــر" بعنوان "في انتظـــار قودو" وهما تشتركان ضمن اشياء اخرى في الاشـــارة الى انتظار شخص مرغـــوب في مجيئـــه وميؤوس منه في آن . الى هذا تلتقي مسرحية عبد الصبور المذكـورة من حيث طريــــقة صياغتها ورؤاها الوجودية بمسرحيتين على الاقل الاولـــى هي "لامخرج" لسارتر و"الخادمات" لجيني تشترك مع الاولـــى في الايحاء بالانغـــلاق التام والحركة الدائرية المسترسلة المولدة لشعور هاد بالالم ومع الثانيـــة في تقديم نساء يحاكين حياتهن في الخيال. كذلك يكاد ينطق عنوان "بعد ان يمـــوت الملك" ب "الملك يموت" ليونسكو فضلا عن ان كلتا المسرحيتين تعرضـــان ملكا في اوج سطوتـــه يهاب بضرب من الذهول المرضي لشعوره باقتراب موتـــه.

ومن مظاهر التشابـــك النصي من وجهته الخارجية في مسرحيات محفـــوظ ما اشرنا اليه في موضــــع سابق من التشابه الكبير بين موضــــوع مسرحيتـــه "مشروع للمناقشة" وموضوع مسرحية "مرتجلة الما" ليونسكو من حيث إنهما يـقومـــان على تضميـــن صورة الكاتب الطليعي في مواجهتــــه التصورات الفنية الموروثة والمتحجـــرة . وتذكرنا اشارة وردت على لسان الفتى في "يحيى ويميـــت" ومفادها انه تلقى ضربات من مجهولين ( 81) باشارة شديدة الشبه بها وردت علـــى لسان استراقون في "في انتظار قودو" عندما قال انه تلقــــى كالعادة ليلا ضربا مبرحـــا في حفرة موجودة في مكان ما من الخلاء يشيـــر اليهـــا اشارة غامضـــة بيده. كما ان صورة الفتى في "التركة" ( 82) تشبه الى حد بعيـــد صورة الفتى في مسرحية بيكت المذكورة . فهما يتكلمان كلاما مقتضبا غامضا بريئـــا

---

(81) "الفتى كيف يكون جزائي ضربا اليما موجعا" ( تحت المظلمة ص 109)
(82) المصدر السابق ص 140-141-142-143-ص 156-157 ص.

في غموضه واقتضابه وكثيرا ما يعيدان عبارة «لا اعرف يا سيدي» ردا على بعض الاسئلة الموجهة اليهما. كما ان الشيخ المعني في مسرحية محفوظ يذكّر تذكيرا غامضا ب «الشيخ» قودو في المسرحية الثانية ولا شك في ان اكثر المسرحيات المعنية بدراستنا تجسيدا لظاهرة التشابك النصي الخارجي هي «الفرافير» ولو تفرغنا لتقصي هذه الظاهرة فيها لاستغرقت منّا الدراسة مجالا قد يتّسع لمؤلّف قائم بذاته . لذا سنكتفي بايراد بعض الامثلة البارزة . واول ما يطالعنا من مظاهر التشابك النصي فيها شبه موضوعاتها الرئيسية بموضوع «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» لبيروندلو ويخصّ الموضوع العلاقة المشكلية بين المؤلف وشخصيات مسرحيته ( 83) وتمرد هذه على ذاك وان توخت المسرحيتان طرقا متوازية حينا ومتقاطعة حينا اخر ومتعارضة احيانا . كما تلفتنا في مسرحية ادريس المذكورة وجوه شبه عدة بينها وبين مسرحية «في انتظار قودو». فالمسرحيتان تقومان اساسا على شخصيتين اثنتين وتتسمان بشكلهما الدائري القائم على تقمص ادوار تزجية للوقت او بحثا عن هوية ضائعة وان كان هذا الجانب اظهر واكثر انتشارا في «الفرافير» حتى انه ليكاد يكون منها الدعامة الاساسية . الى هذا تكثر في المسرحيتين المواقف المتشابهة واحيانا المتماثلة نقتصر على الالماع الى بعضها عرضا دون محاولة البحث المتقصّي في مواطن الشبه او التماثل ومواطن الاختلاف فيها. ففي بداية الفصل الثاني من مسرحية «الفرافير» يلتقي السيد بفرفور ويتبادلان العناق والقبل ابتهاجا بهذا اللقاء وكانهما افترقا مدة سنوات كثيرة والحال انه لم تمض سوى دقائق معدودة على فراقهما ( 84) وهو موقف يكاد يكون مماثلا لبداية

---

(83) يشير لويس عوض الى ظاهرة التشابه هذه بين المسرحيتين فيقول «منذ اللحظة الاولى ندخل عالم بيرندللو في ست شخصيات تبحث عن مولف» ويضيف انه «بالامكان ان نسم «الفرافير» بانها شخصيتان تبحثان عن ادوار بعد ان تركهما المولف بمجرد ان خلقهما على خشبة المسرح وترك لهما نصا ناقصا لا بد للشخصيتين من الارتجال ليكتملا» (الثورة والادب ص 289)

(84) نحو مسرح عربي ص 219— 220

الفصـــــل الثاني من مسرحية في«انتظار قودو» عندما يلتقـــــي فلاديميـــــر واستراقون ويتبادلان العناق والتحيات الحارة. وفي موضع اخر تنطـــق الشخصيتان في كل من المسرحيتين المذكورتين بالكلام نفسه في وقت واحد ثم تستديــــــــران في آنوتواجـــه احداهما الاخرى في تعجـــــب واستنكار وغبطة (85) ومن المشاهد المتشابهة مشهد يقوم فيـــه كل من فرفور والسيد اثناء الحفـــر بحركـــــات متماثـــلة او متباينة او متقاطعـــة في موقف صامت مبنـــي على التعبيـــر الجســـدي المادى الصرف (86) وهو مشهد يذكر نا بمشهد تبادل القبّعات بيـــن فلاديمير واستراقون في بداية مسرحية «في انتظار قودو» الى هذا تتردد فـــــي الفرافيـــر كلمة جوجو على لسان الشخصيتيـــن في مواضع عدة (87) والكلمـــة تعريـــــب لفظـــي لكلمة Gogo المستعملـــة بكثـــرة فـــي مسرحية بيكت المذكورة.

ويمكننا ان نسوق مزيدا من الامثلة المجسدة لهذا النمط من التشابـــك الخارجي كما يمكنان نتعمق مواطن التقاء النصوص وتقاربها. الا ان مثـــل هذا العمل قد يتطلب منا كما المعنا مجالا لا تتسع له دراستنـــا. فغرضنـــا ليس الوقوف على الظاهـــرة في جميع تفاصيلها وفحصها من كل جوانبها إنمـــا رصد ظاهرة التشابك النصي في خطوطه الكبـــرى وابراز ان النصوص المسرحيـــة الطليعية تتصل بعضها ببعض وتتعامل بعضها مع بعـــض وتنتقـــل الصـــور والرؤى من نص مسرحي الى نص اخر ماسحة فسحة تتســـع أو تضيـــق مع تنويع في الشكل وتغييـــــر في العناصـــر الموظفـــة «لكأن مسرحيـــة تمحو مسرحية اخرى او تكتب على صفحـــة بيضاء وفي الآن ذاتـــه مكتوبـــة الى الابد. بيضاء لنسيان ما كان كتب او لامحاء النص الذي ما سيكتب عليـــه كان كتب سابقا ومع ذلك فلا شيء كتب حقا. فهذا يمكن تغييـــره في كل لحظـــة ويظل مع ذلك المرة الاولـــى بلا نهاية» (88).

---

(85) المصدر نفسه ص 231
(86) المصدر نفسه ص 233
(87) نحو مسرح عربي ص 252 — 255 — 256
(88) سرازاك مستقبل الدراما Sarrazac : l'avenir du drame p.42

وثمة نوع اخر من انواع التشابك النصي الخارجي يمكن وسمه بـ «المحاكاة العابثة» (89) لنصوص اخرى ليست بالضرورة مسرحية وجه المحاكاة العابثة ان المسرحية تستخدم سنن نصوص اخرى واساليبها استخداما موسوما بالتلاعب وتوخي المسرحية الطليعية هذه الطريقة في التعبير يثرى منها اسلوبها وينوعه ويفسح مداه.

من وجوه الظاهرة في «مسافر ليل» ان العامل يضمن في كلامه على سبيل التلاعب والعبث اقوالا ماثورة وردت في سياق لا ينسجم والسياق الذي وضعها فيه المولف في المسرحية. وكانما الكتابة تتعمد نقل كتابة اخرى دون غاية ترمي اليها سوى العبث والسخرية: «العامل: انني احفظ هذه الكلمات / فيما احفظ من درر القول / مثل: جوع كلبك يتبعك / عندما اسمع كلمة ثقافة اتحسس مسدسي / علمهم الشاقة حتى لو اضطررت الى قتلهم جميعا / اني ارى رووسا قد اينعت وحان قطافها» (90).

تتجلى الظاهرة ايضا في ان الكاتب يُنطق المسافر في بعض مواطن المسرحية كلاما محاكيا لنصوص شعرية مدحية قديمة ويجعله يلتزم في انشاده لها الجدية وكأن موازينه العقلية اختلت فاختلطت باختلالها النصوص في ذهنه واضحت تنتمي الى فسحة لازمنية اذا اعتبرنا ان لكل عصر لغته:

«عامل التذاكر: ماذا تعرف عن عدلي ؟/ الراكب: انك اعدل من في الارض / العامل حدثني عن رفقي بالضعفاء / الراكب: فاذا رحمت فانت ام او اب / هذان في الدنيا هما الرحماء / العامل: حدثني عن علمي / الراكب: عليم باسرار الديانات واللغي / له خطرات تفضح الناس والكتبا / العامل: حدثني عن جودى الراكب: لو لم يكن في كفه غير روحه لجاد بها فليتق الله سائله» (91)

---

(89) Pastiche

(90) صلاح عبد الصبور الديوان مجلد ١ ص 648

(91) المصدر نفسه ص 657

كما يمكن ان نرى في المشهد الذي يعد فيه العامل مجلس قضاء لمحاكمة المسافر محاكاة هزلية للاساليب المتبعة في روايات رعاة البقر الرخيصة :«الراوي: العامل يستخرج نجمة مامور امريكي من جيبه ويعلقها في صدره / يتحول من مقعده حتى يجلس في وجه الراكب يسحب رفا من تحت المقعد / يصنع منه مائدة ينشر اوراقا / يستخرج بضعة اقلام من جيب السروال الخلفي يشعل سيجارة / يتنحنح مزهوا»(92) الى هذا كنا تعرضنا الى تضمين الراويات الثلاث في«بعد ان يموت الملك» نظرية ارسطو حول الدراما ولفتنا النظر للهجتهن الممعنة في السخرية عند تقديمهن هذه النظرية اذ تعمدن قلب بعض مفاهيمهما الاساسية من ثم ينتفي ما يتظاهرن باقامة الدليل على صحته بانتفاء الحجة وانكارهن ضمنا هذا الذى يردن الايهام بصحته .

ولا يفوتنا ان نشير الى تضمن المسرحية نفسها مشهدا مستوحى من مشهد وارد في نهاية مسرحية بريشت الموسومة ب «دائرة الطاشير القوفازية» بل ان احدى الراويات تعمد الى ذكره والتذكير به صراحة . ويتصل وجه الشبه بالجانب الشكلي لا بالمضمون الايديولوجي:«الوزير: هاكم ما قر عليه قرار قضاة الاقدار / قررنا ان يتقاسم هذان الرجلان هذى المراة / هذا الرجل تملّكها بالسيف/ فله الراس وما تحت الراس الى قرب الخصر / هذا الرجل استودعها طفلا / فله ما تحت الخصر الى اخمص قدميها»(93) وتعقّب احدى الراويات مشيرة الى مصادرها القديمة والحديثة فتقول: «المرأة الاولى : هو حل يخسر فيه عادة صاحب الحق وما قصة سليمان واحتكام المراتين الام الحقيقية والام المدعية ببعيدة عن اذهاننا وقد سمعها كثير منا من جداتهم وامهاتهم اما الذين لم يسمعوها لنقص في المعلومات الفولكلورية في عائلاتهم اولأنهم ينحدرون من اسرة كريمة لا تعرف هذا التراث الشعبي فلا بد أنهم كمثقفين - قرأوها من مسرحية بريخت «دائرة الطباشير القوقازية»( 93)

---

(92) المصدر نفسه ص 652

(93) بعد ان يموت الملك ص 141

كذلك تطالعنا في «الفرافير» مشاهد مستوحاة من المسرحيات الكوميدية المصرية ومقدمة في صورة مضخمة عابثة ، من هذه المشاهد تلك التي تعرض السيد اثناء اختياره زوجة مناسبة لمقامه فنراه يجرى على امراتين مرشحتين للتزوج به اختبارا في الرقص حتى يتبين ايهما امهر فيتخذها زوجة له .

«ترقص الاولى باذلة اقصى جهدها لاثارة السيد ولفت نظره وكلما حاول فرفور ان ينظر اليها او يقترب منها ردته بعنف وحين تنتهي الرقصة يتجه السيد نحوها تلقائيا كالمبهور ولكن المراة الثانية تجذبه من يده وتراقصه على انغام موسيقى حديثة / تنبعث نغمة تويست وعلى انغامها تراقص المتفرجة السيد بطريقة مثيرة فينسى معها الاثارة السابقة اذ يظل مطوقا اياها حتى تنتهي الرقصة» ( 94 ) ويقرّر السيد في النهاية التزوج بالمراتين في موقف لا يقل عن الموقفين السابقين فظاظة وابتذالا متعمّدين : «يتأبط السيد كلا من المراتين ويمضي بهما الى باب الخروج الايمن بينما ايديهما ملتفة حول رقبته وتتناحر» ( 95) .

ويمدنا علي راعي في معرض تحليله للمسرحية المعنية بمزيد من التفاصيل المتصلة بوجوه الشبه بين المشاهد المذكورة ومشاهد من مسرحيات الريحاني والكسّار فيقول معلقا على احدى زوجتي السيد ثم على زوجة فرفور: «هذه السيدة عصرية جدا تؤمن بالعلاقات الجنسية المتحررة ... وهي متعلمة تعليما عصريا ...... وبهذا تقترب بخطوات واضحة من شخصية السائحة الاجنبية التي عرفتها مسرحيات الريحاني والكسار ... اما زوجة فرفور فإن الكوميديا الشعبية المصرية تعرّفها باسم الحرمة الشلق وهي اعصار لا ينقطع هبوبه من السباب والالفاظ النابية اللاذعة انتقلت الى مسرح الريحاني والكسار باسماء مختلفة اشهرها ام شولح التي تقوم بدور حماة كشكش بك في بعض مسرحيات الاول» ( 96) ولا بد ان نضيف

---

(94) نحو مسرح عربي ص 208
(95) المصدر نفسه ص 209
(96) علي راعي «المسرح في الوطن العربي» ص 105

الى هذا -وهو ما فات الدارس-أن المؤلف لا يقصد مجاراة مسرحيات الريحاني والسير على منوالها انما هو يسخر بها عن طريق تضخيمها، من مظاهر التشابك النصي من وجهة المحاكاة العابثة ايضا في المسرحية ذاتها ما جاء في بعض المواطن من كلام يذكرنا بالنصوص الفلسفية ومن الواضح ان الكاتب لا يرمي من وراء ذلك الى الاستدلال او تقديم الحجة انما هو يبرز في صورة كاريكاتورية عقم التفكير الفلسفي في بحثه الدؤوب عن علّة الاشياء بحث ينتهي به الى كلام في غاية التعقيد والالتواء كلام متخبط تخبطا عشوائيا دائرا حول ذاته في حلقة مفرغة لا تفسر شيئا ولا يفهم منها شيء ( 97).

هكذا تتصل النصوص بعضها ببعض اتصالا حميما "وتمحي الحواجز العازلة لملكية المؤلف "( 98) ويصبح النص المسرحي عبارة عن شبكة من علاقات معقدة قائمة بينه وبين نصوص اخرى "وتفقد من ثم الثقة في انتساب نص الى كاتب معين"( 98). اننا لم نتحدث في هذا الجزء من بحثنا الا عن تواصل نص مسرحي بنصوص تشترك واياه بوجه عام في سمة الادبية ولعل التشابك النصي الحقيقي يكمن علاوة على ماذكرنا في تواصل النص المسرحي بنصوص ذات مدى يتجاوز الخطاب الادبي الى الخطاب الا يديولوجي في مفهومه الواسع ( كالخاطب القضائي والخطاب السياسي وماليهما) من ثم ننتقل الى الحديث عما يمكن وسمه بالنص الكبير.

---

(97) «المتفرج: حاجة من اثنين اما نربط كل فرفور في كل سيد واما نقسم كل فرفور على كل سيد. وكل سيد على كل فرفور وعوض ان يبقى التفكير لوحده والعمل لوحده يبقى نضع نصف التفكير على نصف عمل ونصف عمل على نصف تفكير في العمل لان التفكير للعمل ارقى جدا من التفكير في العمل لان العمل الناتج عن التفكير للعمل ارقى من العمل الناتج عن التفكير في العمل / فرفور: هذا هو معقول اللامعقول وان احسن مافيه انه يتناقض مع لا معقولية المعقول لانها هي نفسها معقولية المعقول المختلفة عن المعقول واللامعقول اختلاف اللامعقول عن المعقول» ص 249.

(98) سرازاك «مستقبل الدراما» ص 143

## 3- الضحك (99) المأسوي

قد يبدو من غير الصواب ان ندرج ظاهرة الضحك في نطاق فصول خصصنا اساسا لدراسة الجوانب الشكلية من المسرحيات الطليعية ذلك ان الضحك يتداخل في الظاهر والمضمون ويقترن به. الا اننا اذا تفحصنا بامعان دوافعه من وجهة داخلية وجدناها تنتظم بوجه عام - في طرق صياغة المادة وتنظيمها وهذا ما يبرر ادراجنا لها ضمن الفصل المخصص للاساليب الفنية.

قد يبدو من التناقض ان نسم الضحك بالمأسوي لانتماء كل من هاتين العبارتين الى حقل دلالي وفلسفي يتعارض والحقل الدلالي والفلسفي للعبارة الاخرى. فالماسوى سمة لشعور ينتاب الانسان لعجزه عن مغالبة قوى قاهرة لارادته محبطة لاماله بينما يعبر الضحك من وجهة فلسفية وعلى اختلاف اصنافه عن رفض الانسان الضغوط المسلطة عليه وتحرره منها وتجاوزه لها. ولعله يعبر علاوة على ذلك عن تواطؤ ضمني مع الاشياء وقبول لها. ومع ذلك يمتزج المفهومان في المسرحيات الطليعية امتزاجا حميما.

ولا بد من التنبيه في هذا الصدد الى ان الظاهرة المعنية لا تندرج في نطاق النمط المسرحي المعروف في القرن السابع عشر في فرنسا بمصطلح التراجي-كوميدي (100) وهو نمط يقوم على ايجاد مخرج سار لبداية درامية. كما انه يختلف عن نمط آخر معروف في التاليف المسرحي كان شائعا في العصر الايليزابيتي في انكلترا ثم امتد بعده في القرون التالية مع الرومنطيقيين. وهو نمط ينبني على ادراج فصول هزلية في صلب الماساة تخفيفا لحدتها وتعديلا لوقعها. الماساوى والهزلي في كلتا الحالتين الاخيرتين منفصلان انفصالا حاسما فيما هما متداخلان متحدان في المسرحيات الطليعية فلا يستقيم لنا فهم احدهما بمعزل عن الاخر. وسنقوم بابراز الظاهرة مركزين على معالمهما المميزة عند كل كاتب.

---

(99) نستعمل المصطلحات التالية: هزل comique ضحك rire سخرية Humour للدلالة على ظاهرة واحدة مع ادراكنا وجود فوارق معنوية دقيقة بين مصطلح واخر من هذه المصطلحات.

(100) tragi - comedie

يلخص الحكيم اسلوبه في معالجة الحياة بقوله المتصدر «الدنيا رواية هزلية»: «اذا اردت ان تصمد للحياة فلا تاخذها على انها مأساة» وفي تقديرنا ان بواعث الضحك في عدد من لوحات هذه المسرحية يكمن اساسا في المبانية ( 101) بين خطورة الموضوعات المطروقة واسلوب تناول الشخصيات لها وهو اسلوب يتسم باللاجدية والعبث، من ذلك ان احدى اللوحات تعرض رئيس دولة عظمى يتصفح التقارير الواردة اليه بمعدل خمسين صحفة في الثانية حتى تكومت الاوراق امامه اكداسا كا لتلال »( 102) ويبرز تصرفه هذا بأن تفاقم المشاكل في عصرنا الحديث يقتضي منه معالجتها بمنتهى السرعة بسرعة تماثل سرعة الصواريخ والالات الحسوبة ثم يتطرق به الحديث مع وزيره الى الخوض في مسائل تتصل بالحرب وبالاستعدادات الحثيقة الجارية تأهبا لخوض غمارها ويطمئنه وزيره في هذا الشأن مؤكدا له ان القوات المسلحة على اتم الاستعداد لالحاق هزيمة مدمرة بالعدو بفضل كفاءتها العالية وما تملكه من آلات حرب لا تُجارى من حيث دقتها وقدرتها على الابادة: «الوزير: الحرب مدروسة ..دراسة مستفيضة ... وتقارير القادة العسكريين كلها مطمئنة.... منها مشروع الصواريخ المضادة والعابرة للقارات والطائرة الحاملة للقنابل الذرية والهيدروجينية كل وسائل الدفاع والهجوم عندنا على احسن ما يرام... والتفوق العددي والنوعي في احدث الاسلحة واضح وانتصارنا الكاسح والمدمر في الحرب القادمة مضمون»( 103).

ما يتميز به كلام الوزير- وهذا مصدر الضحك - أنه يتحدث عن مسائل في غاية الخطورة في لهجة تتعارض وما يقتضي أن يأخذ المتحدث عنها نفسه به من جد.

وفي مشهد اخر ( 104) يسأل قائد عسكرى حديث انطونيو رأيه في خطة حربية يستعد لتنفيذها ويورد اسماء الات حربية ليس بوسع انطونيو ان يتصورها

---

(101) contraste
(102) الدنيا رواية هزلية ص 32
(103) المصدر نفسه ص 33
(104) المصدر نفسه ص 112 - 113- 114

او يتصـــور ما يمكن ان تحدثه من دمار، وينشأ الضحك من المباينة بين خطورة الموضوع المطروق واللهجة العابثـة المستعملة في حديث القائد عن هذا الموضوع من ناحية ومن المباينة بين تصور انطونيو التقليدي للحرب وتصور الانسان الحديث لها.

اما الجانب المأسوى المقترن بهذه المشاهد وفي ما شابهها فيكمن في غفلة الانسان الحديث عن تمثل ما يتهدده من كوارث ويحدق به من مخاطر هو خالقها والمتسبب فيها لانه استخدم العلم ووظف نتائجه في غير ما ينبغي ان يستخدم ويوظف فيه.

من بواعث الضحك كذلك عند الحكيم تشيؤ الانسان الحديث في تصرفاته واقواله وايحاء هذه بالآلية ولعل اكثر مسرحياته تجسيما للظاهرة «رحلة قطار» المتضمنة مشاهد كثيرة يتميز كلام الشخصيات فيها بترديد قوالب جاهزة نسوق منها على سبيل المثال الجزء التالي من مشهد يجمع المالي والموسيقي :

« المالي : على فكرة ... كم طن حديد في هذا القطار ؟/ الموسيقي: لماذا ؟ هل تريد ان تسرقه ؟/ المالي : اريد ان اشتريه / الموسيقي : تشترى القطار؟/ المالي : ولم لا ؟/ الموسيقي : وماذا نفعل به ؟/ المالي : اصهره.. نحن نحتاج في المصنع الى كذا طن حديد في العام/ الموسيقي : تحول القطار الى شخاشيخ ؟/ المالي : اليس هذا افضل ؟/»(105).

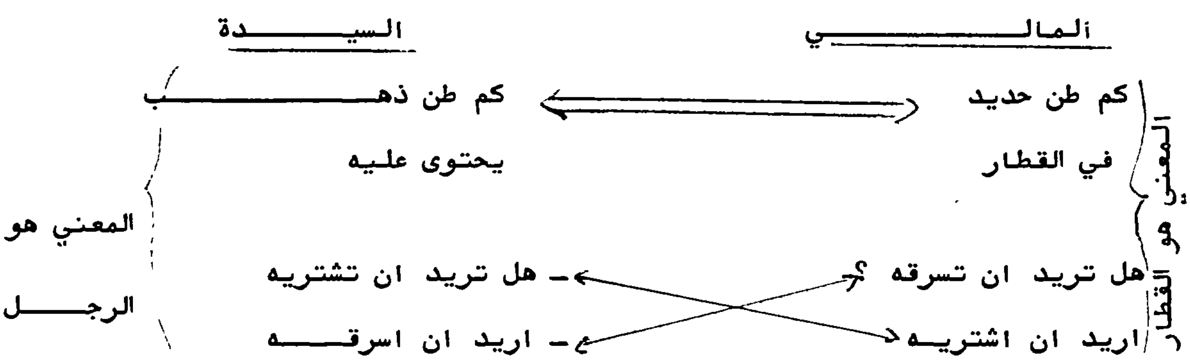
لقد اشرنا في موضع سابق الى تفاهة مثل هذه المواقف المبنية اساسا على التلاعب المتعمد بالالفاظ . وسنحاول الان شرح مصدر الضحك فيها فالمالي يبدو من خلال حديثه منطقيا مع نفسه ومع تصوراته المكتسبة من تجربته في الاعمال لذا كانت لهجته موسومة بالجدية وينشا الضحك بالتحديد من التباين بين كلامه الجاد المستجيب لقوالب وتصورات جاهزة ( هو لا يفكر الا في تزكية ثروته ) من ناحية واستبعاد القارئ، بحكم ما تفيده به تجربته

---

(105) رحلة الربيع والخريف ص117

المباشرة في الحياة – امكانية تحقيق المالي رغبته المشطة. ولا يتوقف مظهر الاضحاك عند هذا الحد ففي موضع لاحق تطالعنا العبارات نفسها واردة على لسان اشخاص اخرين في سياق اخر. فضلا عن انها معكوسة المعنى مما يزيد في ابراز طابع التلاعب المولد للضحك:

«الآنسة :( تخرج من حقيبتها شغل تريكو وتعمل ) هذا الموسيقي طيب القلب الا ترين ذلك ؟/ السيدة : ( وهي تخرج من حقيبتها علبة البدرة وتتزين ) انا لا يعجبني هذا النوع / الانسة : تفضلين الاخر ؟/ السيدة : كم طن ذهب يحتوى عليه في تقديرك / الانسة : تريدين ان تشتريه ؟/ السيدة : اريد ان اسرقه» (106) ومثلما لا يستقيم في حدود تجربتنا اشتراء رجل اعمال لقطار بغية صهره فمن الادعى ان يبدو تعبير السيدة عن رغبتها في اشتراء رجل ضربا من العبث والتلاعب بالكلمات . ولكن مرة اخرى تباين اللهجةُ مضمونَ الكلام. اذ إن السيدة تبدو جادة في كلامها والدليل انها تتزين ، وهكذا يكون الضحك في هذا الموقف وفي المواقف الشبيهة به وليد تركيب معقد محاوره ثلاثة : اولا تلاعب بالالفاظ في كل موقف على حدة ثانيا تلاعب بالفاظ مشتركة بين موقف واخر. واخيرا مباينة بين لهجة المتكلم ومدلول كلامه ويمكن ان نرسم البيان التالي لتجسيم التلاعب بالكلمات المشتركة بين الموقفين.




---

(106) المصدر نفسه ص 118

تطالعنا مواقف اخرى كثيرة في المسرحية تتسم بمسحتها العابثة وتبعث على الضحك وان اختلفت الى حد دوافع الضحك بين بعضها وبعض. وسنسوق فيما يلي موقفا من هذه المواقف على ان نتولى فيما بعد شرح مصدر الضحك فيه وابراز طرافته. مفاد الموقف ان السائق يلتمس من بعض المسافرين البقاء قرب القطار لحراسته لانه سيتغيب صحبة زميله الوقاد مدة لحظات ليسأل بقية المسافرين عن لون الاشارة المرئية «السائق (للزميله) هلم بنا نمر على كل العربات ونسال عن لون الاشارة (ثم للحاضرين) اما انتم فابقوا هنا لحراسة القطار» ويعترض الموسيقي قائلا: «حراسة القطار ؟ وهل هناك من يستطيع سرقة هذا القطار ؟» (107) ويغادر السائق وزميله هؤلاء المسافرين ليعودوا بعد حين ويسال احدهما وهو السائق الحاضرين بقوله: «السائق: امازلتم هنا منتظرين؟» فيسأله المالي مستغربا «ألم تقل لنا احرسوا القطار ؟» ويردف الموسيقى قائلا: «وقد حرسناه بالذمة والامانة» (108) ففي البداية يلتمس السائق من المسافرين حراسة القطار في لهجة المسؤول الجاد الحريص على سلامة ما أؤتمن إياه. ويتدخل الموسيقى مبديا تعجبه من طلب السائق المنافي لاصول "المنطق" ولتجربتنا في الحياة ولكن ما يلفتنا ان المواقف سرعان ما تتغير ويحل موقف طرف محل موقف الطرف الاخر. فالسائق نسي أنه التمس من المسافرين ان يحرسوا القطار وها هو يتعجب لبقاء المسافرين في مكانهم لم يغادروه. اما الموسيقي فقد تصرف تصرفا يناقض ما كان انكره منذ حين وكأنه نسي المنطق العادى الذي اخذ نفسه به وعارض بمقتضاه طلب السائق اللامنطقي فاستجاب له عن غير وعي على اغلب الظن. الخلاصة ان الضحك في المواقف الاخيرة ينشأ من مباينة الكلام للمنطق العادى ومباينة التصرف للقول واخيرا من مباينة الاسلوب القراني

---

(107) المصدر نفسه ص 116

(108) المصدر نفسه ص 133

الذي يوحـــي به قول السائق : «امازلتـــم هنا منتظرين ؟»للسيـــاق الذي استعمل فيـــه هذا الاسلوب في المسرحيـــة .

هكذا يبدو الحوار موسوما بطابـــع آلي منبتا عن الواقـــع والمراجـــع المعنية بعملية الخطاب قائما على تشابهات اوتقابلات توحـــي بالتلاعـــب وبالاليـــة وتولد في الان ذاتـــه الضحك. اما الجانـــب المأسوى في الظاهـــرة فيكمن في«اغتراب»( 109) الانسان عن لغتـــه هذه الاداة التي اراد استعمالها لتمكينـــه من التخاطب فاذا به يصبـــح عبدا لها مسيرا تسييـــرا اليا بطاقتها ولعلنا لا نخطـــئ اذا وسمنـــا هذه المسرحيـــة بانها«مأساة اللغـــة».

ولدراسة خصائص الظاهـــرة عند محفوظ لا بد من التفريـــق بين موقـــف الاشخاص الساخرين بوضعيتهـــم وسخرية القارئ او المتفرج بهم.

ففي«النجاة» تضحك الشخصيتـــان وتمجنان في اوج لحظـــات مازقهمـــا وكانها تستخفان بما يحدق بهما من مخاطر وينتظـــر مصيرهما من ضيـــاع محتوم ، ضحكهما متولد عن ادراكهما بشاعـــة الهوة الفاصـــلة بين القـــوة العاتـــية المتربصـــة بهما وطاقتهما الضئيـــلة العاجـــزة عن مغالبـــة هذه القوى او صدها فما اشبه وضعيتها بوضعـــية فئران وقعت في فخ واستحـــال عليها التخلص منه فطفقـــت تلهو وتعبث عساها تنســـى وضعيتها مادامـــت كل سبـــل الخلاص مسدودة . ضحك الشخصيتين من وضعيتهما ضحك مريـــر مأساوي. تطالعنا الظاهرة نفسها في«يحيـــى ويميـــت» لكن من وجهة اخرى. هـــي سخـــرية الوجود بالانسان تجسدها تلك القهقهة العاليـــة الصادرة مـــن موضع مجهول ولهـــذه السخرية دلالـــة واضحة وهي ان وضعيـــة الانســـان تبدو من الضعف والحقارة بحيث لا تثيـــر سوى شعور بالازدراء والهـــزء. فما ابعدنا عن ذلك الشعور بالجلال المقترن بالماساة التقليـــدية .

---

Alienation (109 )

وعلى صعيد آخر تثير مسرحيات محفوظ لدى القارىء او المتفرج ضحكا مريرا مرده الى ما يسم تعامل الشخصية مع محيطها الخارجي من سوء تفاهم. من امثلة ذلك ان الرجل في نهاية «النجاة» يضم المراة اليه ويعبر عن امله في سعادة ابدية وما كان يدرى انه يعانق جثة هامدة وتنتهي المسرحية وهو على تلك الحالة من الغفلة.

هذه المباينة بين موقف الشخصية الموسوم بالبراءة او الغفلة والمحيط الخارجي المعادى لها تطالعنا في مواضع كثيرة من «المهمة» من ابرزها المشهد الأخير الذي نشاهد فيه رجالا مجهولي الهوية وقد أحاطوا بالفتى وأخذوا يعذبونه بدعوى انه تخلى عن المهمة الموكولة اليه. والفتى من جانبه يحاول عبثا وبشيء غير قليل من السذاجة ان يقنعهم ببراءته وما كان يعلم - ولكن القارىء يدرك ضمنا - ان ذنبه هو وجوده ذاته.
ولعل اكثر المسرحيات طرافة في استخدام الظاهرة المعنية هي «الاميرة تنتظر» و«مسافر ليل» و«الفرافير» فهي تقدم خير مثال للتلاحم العضوى بين الهزلي والمأساوى هذا ينبع عن ذاك ويفضي اليه في الان ذاته. الشخصيات في المسرحيات المذكورة لا تفتأ تذكّرنا بأنها شخصيات مسرحية بالمفهوم الاول لكلمة مسرحية وبأنّها تقوم بتمثيل دور هزلي وهي تتعمد الاسراف في ابراز سمة الهزل وتضخيمها الى حد تفجّر المأساة تفجّرَ النقيض من النقيض وكلما أمعن في الهزل ازداد الشعور المأسوي حدة.

عامل التذاكر يوغل في التلاعب بالمسافر مثله مثل وحش كاسر اوقع فريسته في فخ واخذ يعابثها بغلظة ويتولد الضحك من سلسلة المباينات :

- مباينة بين موقف وموقف اخر يليه مباشرة وينقضه دون ان يكون لتغير الموقف الفجئي مبرر يمكن ان نهتدى اليه في ضوء ما تمدنا به المسرحية من قرائن،وكنا تعرضنا الى مواطن يتجسم فيها تفكك تصرفات العامل وكلامه.

– مباينة بين مضمون الكلام وما نعرفه من حقائق او مالا يُقِرّبه الواقع مثال ذلك ان العامل يدعي أنه «روض ارسطاليس» (110) وأنه قتل وزيرا له «لانه كان طماعا»( 111) ومدلول كلامه يبطله الواقع كما ينكره ما نعرف من حقائق بديهية.

– مباينة بين الصور الذهنية المستوحاة من الكلام والصورة المرئية المعنية بهذا الكلام مثال ذلك ان الراوى يتحدث عن تعبئة العامل جيشه العتيد والحال ان ليس للعامل من عدة سوى بعض الادوات المالوفة. كذلك وصف الراوى اعداد العامل منبر قضاء مهيب وجماع ما نشاهده ان العامل «يسحب رفا من تحت المقعد ويصنع منه مائدة ينشر عليها اوراقا»( 112) ثم يشعل سيجارة تشبها بالقاضي «ويصفر شاربيه بلعاب ثناياه او بدهان يستخرجه من جيب سرواله الخلفي»( 112).

اضافة الى المباينة الرئيسية بين تصرفات العامل «التمثيلية»( 113) وموقف المسافر الذي ياخذها على ظاهرها وعلى انها جد من ثم كان شعوره المتزايد بالقهر المصحوب بانهيار عصبي يبلغ ذروته في نهاية المسرحية. ولعل الموقف الاخير يحتاج الى وقفة قصيرة لانه يختصر – من وجهة نظرنا – الظاهرة في المسرحية في كل مداها. ويتلخص الموقف في ان العامل يدعو المسافر الى ان يختار طريقة قتله متظاهرا بالشفقة عليه والرافة به موحيا ضمنا بانه متشبث بالقيم الانسانية النبيلة وبمبادىء العدل والحرية الا ان كلامه تنقضه تصرفاته مثلما ينقضه الموضوع المعني بالاختيار اذ ليس للمسافر من حرية في الاختيار سوى الطريقة التي يريد بها ان يلقى الموت وفيما عدا ذلك تبدو سبل الخلاص جميعا مسدودة. وفي نهاية التحليل لا تتعلق الحرية الا بالشعار المعبر عنه في مستوى شكل التعبير اما مضمون الكلام والفعل الذي يشفع به الكلام فهما يتضاربان والدلالة الشكلية: «العامل: هب ان امامك اربع الات للموت / السوط / الراكب: لا..لا / العامل: لا يتفق وذوقك/

(110) عبد الصبور الديوان ا ص 623
(111) المصدر نفسه ص 626
(112) المصدر نفسه ص 652
(113) théatral

انت على حق هذا اسلوب همجي متخلف/ مارايك في السم / الراكب : لا.. لا/العامل: انت على حق اسلوب ممزوج بالخسة والغدر / اسلوب الديتشي / ما رايك في الغدارة / لا..لا انا نفس لا اهواها/ قتل عن بعد دون ملامسة محمومة / اسلوب عصرى مبتذل»(115) وتبلغ السخرية منتهى حدتها عندما يضفي العامل على فريسته صفة النُبل ويهيب به ان يتاهب للقاء موت جليل بوسيلة يختارها لهو نفسه في نهاية الامر:«[العامل : يحتاج الموت الى أسلوب تقليدى يحفظ رونقه وجلاله / اه الخنجر معذرة / يا انبل مخلوق صادفته / فليمسك الخنجر / فليد خلك الخنجر ( يطعنه بالخنجر)](116)

ويتولد الضحك في«الاميرة تنتظر» من المباينة الواضحة بين تصرف النساء الموحي بالالية والمحاكي ابدا لذاته وحضور الانسان المفترض انه وعي اى-تحديدا- محاولة لتجاوز وضعيته . كما ينشأ الضحك من مجموعة من المباينات الجزئية والطريفة مثل المباينة بين القول والفعل.فهذه احدى النساء تعبر عن رغبتها في الضحك او على الاصح تذكر صاحباتها بانهن في تلك اللحظة من كل ليلة درجن على محاكاة الضحك. وتتردد على لسان النساء بالتناوب عبارة «لنضحك»( 117) . ولكنهن لا يضحكن. وفي موضع لاحق يرددن العبارة نفسها ويضحكن بالفعل.لكن سرعان ما يفضي الفعل الى نقيضه وينقلب الضحك بكاء: «الاميرة : فلنضحك جمعا في صوت واحد (ينخرطن في الضحك الى أن يبكين)(118)»

وتزخر«الفرافير» بمواقف يتداخل فيها الهزلي والمأسوي تداخلا حميما حتى اننا لا نعرف اتعيش الشخصيتان الرئيسيتان وضعية هزلية ام مأساوية . هما تعرفان مسبقا انهما لن تجدا حلا لوضعيتهما القائمة على تبعية طرف للطرف الاخر وانهما مضطرتان - ولعل الضرورة نابعة عن نفسيهما - ان تقوما بادوار لا جدوى منها. ولكنهما تمعنان في التمثيل والعبث. هما تعيشان في بؤس بمظهريه المادى والمعنوى

(115) المصدر نفسه ص 677

(116) المصدر نفسه ص 678

(117) المصدر نفسه ص 383

(118) المصدر نفسه ص 385

ومع ذلك تجدان السبيل لاتخاذ نفسيهما موضوعا للمزاح وتمعنان في ذلك الى حد تفجير المأساة . من الامثلة الكثيرة الدالة على ذلك ان السيد يلتمس من فرفور ان يخلع عليه مظاهر السيادة فياتيه بالخدم والحشم والخيل المطهمة والحريم ويجيبه فرفور على الفور قائلا إنه هو كل مظاهر عظمته وابهته (119) وفي موضع اخر يتلهيان بصنع امبراطورية لا تتعدى عدتها بوقا قديما وقطعة من صحيفة بالية.

يتولد الضحك ايضا في المسرحية من المباينة بين الحدث الغريب او ما يعده المتفرج هكذا والاسلوب الذي يعالج به هذا الحدث وهو اسلوب يتسم بمسحة عابثة من ذلك اننا نرى ميتا يحمله رجال وهو يناقش حافرى القبر حول صلاحية هذا القبر ويساومهما الثمن ثم يلتمس من حامليه ان ينزلوه حتى يختبره بنفسه (120) فيفعلون. ولما لم يلق القبر في نفسه هوى بعد ان قاسه ووجده ضيقا يطلب من مرافقيه ان يعيدوا حمله . «وتستالف الجنازة السير كما دخلت» (121). وفي صلب المشهد نفسه يطالعنا مظهر آخر من مظاهر الهزل مصدره المباينة بين ما يعتبر في العرف الاجتماعي مأسويا يستوجب قدرا من الجد عند الحديث عنه أو وصفه واسلوب الكاتب المتميز بروح السخرية ذاتها في معالجته . فالميت لا يحمل في نعش كما جرت العادة وإنما يحمله ثلاثة اشخاص في كفن تتبعهم امراة يدلنا المؤلف على انها ارملة الفقيد ويضيف واصفا مظهرها الذي يثير الضحك اكثر مما يبعث على الشفقة فيقول: «هي متشحة بالسواد معفرة الوجه معصوبة الرأس بين يديها وشاح اسود وهي تندب» (122). وهو مشهد يجمع في اختزاله وتجرده الى السخرية شعورا بالفطاعة. بل ان مظهر الهزل يتجلى حتى في معالجة الشخصيتين موتهما. اذ هما تقدمان على الانتحار وكانهما تطرقان تجربة عادية شبيهة بالتجارب السابقة التي طرقتاها.

---

(119) نحو مسرح عربي ص 186
(120) المصدر نفسه ص 237
(121) المصدر نفسه ص 238
(122) المصدر نفسه ص 234

الى هذا تكثر في المسرحية الحركات والاقوال المكررة او المتقابلة او المتشابهة والموحية بآلية التصرف المولدة للضحك. ولا نرى فائدة من استعراض مزيد من الامثلة للظاهرة اذ سبق ان سقنا عددا منها في غير هذا السياق.

الخلاصة ان من اكثر الخاصيات تمييزا لاسلوب المسرحيات الطليعية خاصية الهزل. وتتعدد انواع الهزل وفق اختلاف مشارب المؤلفين النفسية واحاسيسهم الفنية. ويتراوح الهزل في روحه بين ما يمكن تسميته بالهزل المرح المعبر عن رفض للاشياء وفي الان ذاته عن قبول ضمني لها وللوجود والهزل القاتم المعبر عن نزعة تشاؤمية حادة. وبين هذا وذاك توجد جميع انواع الامتزاج. الهزل عند الحكيم يقترب من الصنف الثاني وهو مشرب بالنزعة الثانية في مسرحيات محفوظ. ولعل خير من عبر عن الهزل في حال تمازجه مع الماسوى وبلغ في ذلك مستوى فنيا رفيعا هما عبد الصبور وادريس الاول في مسرحيتيه « مسافر ليل » و« الاميرة تنتظر » والثاني في « الفرافير » خاصة وان كان للهزل عند الكاتبين مظهران مختلفان الى حد. فعبد الصبور اميل الى توظيف ما يوسم بالهزل الغليظ (123) وصورته تضخيم الفارق بين الشخص الذي يفترض انه وعي اي - تحديدا - تجاوز على الدوام منزلته ومواطن استلابه بحيث تبدو الشخصية في مسرحياته في وضعية مستحيلة مثيرة للسخرية فيما نعتبر ادريس اذهب في توظيف ما يسمى « الهزل التهريجي » (124) ووجهه الالحاح على المغالطات والسقطات المتعمدة والحركات المفتعلة المستعملة بكثرة في النمط المسرحي المعروف بـ « المهزلة » (125) الا ان ما تتميز به هذه المظاهر في المسرحيات الطليعية انها فيها تبدو موسومة بمسحة ميتافيزيقية اي محددة نهائيا لوضعية الانسان ولوجوده.

وبانتهائنا من تحليل الجانب الهزلي في المسرحيات الطليعية نكون قد وقفنا على اهم الخاصيات الاسلوبية المميزة للطليعة واوضحنا ان ما يعتبر عبثا خارجا عن الاساليب التقليدية في التاليف المسرحي

---

(123) grotesque

(124) Burlesque

(125) farce

انما يستجيب لمنهج خاص ومنطق داخلي في تنظيم المادة وتوليد المعنى. ولا بد من التذكير في النهاية باننا لم نقم بمسح شامل للخاصيات الاسلوبية من خلال جميع المسرحيات انما وقفنا على اظهرها واكثرها تمييزا للاسلوب الطليعي اعتمادا على بعض الامثلة البارزة.

# الباب الرابع

## اهم المضامين ومظاهر التجديد في صياغتها

«إني أعرف قبل كل شـــــيء انني موجود. لكن من انا ؟ لا أعرف.
إني اتألـــم واذا كنت اتالم فلأن في اعماقي انفصامـــــــــــــــا
إني منفصم. هذا صحيح. ماذا الذي انفصمت عنه ؟ لا استطيـــــــع
معرفتـــــــه ولا تسميته»

ici et maintenant

اداموف «هنا وفي الحال»

«ليس لي اسم ولا لقب : اقول انا عارفا ان هذه الانا
ليست انا انها... انها انا بعيـــــــــدة»

بيكت «غير المسمى»

«... اني عملة ضائعة في كومة من القش ابحث عن نفسي باستمرار وكلمـــــا
ابصرت شيئا لامعا وسط القش ظننته العملـــــــة ومددت يدى لالتقطها فـــــرت
امامـــــــــــي واختفت مرة اخرى وسط الظلام»

توفيق الحكيـــــم (1)

---

(1) «الحكيم يحيب عن اسئلة فؤاد دوارة» (المجلة» السنة الثامنة العدد 2 اغسطس 1964).

حاولنا في فصول سابقة تحليل أهل الخاصيات الاسلوبية للمسرحيات الطليعية ورأينا ان لهذه المسرحيات طريقتها الخاصة في تنظيم المادة وقد الحنا بوجه خاص على طريقتها في استخدام اللغة وهي طريقة تقترب من الوظيفة الشعرية القائمة خاصة على التوارد والتكرار والتفويع الى هذا رأينا في معرض تحليلنا بنية المسرحيات الطليعية انها تحررت من الوحدات التقليدية المعروفة . فلقد اختفت العقدة او كادت وتفجرت وحدة الاطار المكاني والزماني الذي ينتظم في اطاره الحدث وتتحرك الشخصيات واستتبع ذلك تفجر وحدة الحدث. قد يبدو تاسيسا على ما تقدم ان البحث عن معنى في هذه المسرحيات باطل،عديم الجدوى . ثم انه اذا حصل لدينا شعور بالقلق بعد قراءتنا «مسافر ليل» او «الاميرة تنتظر» او «الفرافير» فليس هذا الشعور وليد تعبير الشخصيات صراحة عن برمها بوضعها بقدر ما هو حصيلة تاويلنا الذاتي لبعض العلامات وربطنا بعضها ببعض في ضوء معطياتنا النفسية والاجتماعية والوجودية. فقلما يعبر الحوار او تعبر الاشارات المسرحية والتعاليق الواردة على لسان الشخصيات والمتعلقة بشخصيات اخرى عن القلق مباشرة بل ان النص غالبا ما يدل على صعيد العبارة الظاهرة على نقيض الشعور الخفي اى هو في نهاية التحليل يباعد ( 2) هذا الشعور فالنساء في «الاميرة تنتظر» يتلهين فيما يتلهين به - بالضحك. ولكن اذا وضعنا هذا التصرف في سياق وضعية تتسم بالانغلاق والاختناق اتضح انه يدل في باطنه على عكس ما يعبر عنه ظاهر العبارة او السلوك.ما يهيب بنا الى صرف النظر عن دراسة المضمون علاوة على هذا وذاك ان المسرحية الطليعية الواحدة تحتمل اصنافا عدة من التاويل تبلغ حد التضارب. وفي نهاية التحليل يمكننا ان ننطق المسرحية ما شئنا

---

(2) distancen

من المعانـــــــــــي ونجعلها تعبر عما يفصـــح عن وجهة نظرنـــــا اكثـر مما يفصح عن وجهة الكاتــــب. وسنتعـــرض الى بعض وجوه اختـــــــلاف النقـاد في تفسيـــــر المسرحية الواحدة وفي تقويمها في الابـان.

ولكن من وجهة اخرى ـ وهذا ما يبرر تنـاول المضمون بـالتحليـــــــل - الشكل يخلـــق المضمون ويدل عليه . فـالاعادة المستمرة لحدث او حركة أو تعبيـــــر تولد الشعور بـالقـــــلق ـ كذلك الوصف الدقيـــق لحركـة او تضخيمها يضفي علـــى هذه الحركة طابعا لا واقعيا وقد يدل الـــــى هذا على ان الانسان فَقَـــد القدرة على التحكم في تصرفاتـــه وتشيـأُ(3) الانسان كائن واع حاضــــر في الكون معنى ذلك انه يسقـــط ( 4) رؤاه على الكائنات والاشياء المحيطة به ويتفاعـــل مع الكون تفاعلا حيــــا. ولئـــن لم يكن له ـ كما سيتضح لنا ـ جوهر قار ونهائـــي فانـــــه بامكاننا مع ذلك ان نستشـــف من خلال تحركه وتصرفــه طبيعة وعيـــه وسنن تعامـــله مع الوجود .

(3) ومع ذلك فمن المواقف والاوضاع ما هو ملتبس اساسا متردد بين معنى واخـــر وتعد «الفرافيـــر» الحالة القصوى لهذا الالتبـاس

(4) Projette

## الفصل الاول : الشخصية في سلوكها الظاهري

تعتبر الشخصية الركن الاساسي للمسرحية والمحور المستقطب لكل ما يجرى فيها من احداث من خلالها يعبر الكاتب عن وجهة نظره وينقل افكاره وتصوراته. ولما كانت الكتابة في مفهومها التقليدي تنطلق من فهم مسبق للحياة وتعتبر الواقع معطى يمكن شرحه وتاويله في ضوء مقاييس منطقية ما قبلية حرص الكاتب على ضبط سمات الشخصية الذاتية ووضعها في سياق بيئتها الاجتماعية او التاريخية او الاسطورية وعني بابراز نفسيتها والكشف عن ماهيتها من خلال طبيعة تعاملها مع الاحداث تاثرا بها وتاثيرا فيها. وهكذا تستوى الشخصية قائمة الذات محددة السلوك والهدف ملخصة للتجربة التي يروم المؤلف افادة القارئ ( او المتفرج ) بها.

وللشخصية في المسرح الطليعي صورة اخرى تختلف اختلافا بينا عن تلك المحددة انفا سنحاول ابراز خطوطها العريضة.

### 1 التقديم المادي للشخصية وفقدان هويتها خارجيا

لا تقدم لنا المسرحيات الطليعية المعنية بالدرس الشخصية تقديما ماديا فتبرز مظهرها الخارجي وملامحها الخلقية المميزة ووضعيتها الاجتماعية وما الى ذلك من العلامات المعينة للشخصية فيما تنفرد به عن سائر الناس والمحدّدة لطبيعة سلوكها وتعاملها مع البيئة المحيطة بها. بل هي في كثير من الاحيان لاتعرف حتى باسمها اذا اعتبرنا ان الاسم هو الدال عليها وهو منها بمثابة المصطلح من المفاهيم المعنية. فاسماء الشخصيات في المسرحيات الطليعية تتسم في مجملها بالاطلاق والتعميم نحو : «الفتى» و«الفتاة» و«المراة» و«الرجل» و«الطبيب» و«الشحاذ» ( في مسرحيات محفوظ). و«المسافر» و«عامل التذاكر» ( في مسافر ليل ) و«الاميرة» و«الوصيفة الاولى» و«الوصيفة الثانية» و«الوصيفة الثالثة» ( في الاميرة تنتظر) و«الملك» و «الشاعر»

و"الملكة" و"الخياط" و"المؤرخ" ( في بعد ان يموت الملك ) و"المالي" و"السيدة" و"الانسة" و"الموسيقي" ( في رحلة قطار ) - و"السيد" و"فرفور" ( في الفرافير ).

ولنا في مسرحية "مسافر ليل" موقف صريح من الظاهرة يورده المولف على لسان الراوى عندما يبين في سياق تقديمه الراكب انه -اى الراكب- انسان كسائر الناس لا يمتاز بسمات خاصة تفرده عنهم. واذن فليس لذكر اسمه حاجة تدعو اليه :« الراوى بطل روايتنا ومهرجها رجل يدعى / يدعى ما يدعى / ماذا يعني اسمه ، صنعته... اية صنعة / ولنحكم من هيئته وثيابه » (5) ولكنه سرعان ما يستدرك قائلا :« وعلى كل فالامر يسيط / صنعته اية صنعه / وهو يسافر في اخر قاطرة ليلية : نحو مكان ما »( 5) بل ان الكاتب يجنح في مسرحية « بعد ان يموت الملك » الى العبث عندما يشير الى انه بامكان المخرج ان يثبت على ظهر كل من الاشخاص المصاحبين للملك « قطعة من القماش تدون عليها مهنته كالارقام التي تلصق على قمصان لاعبي الكرة »( 6)

وقد تطلق اسماء على شخصيات بعض المسرحيات الطليعة . وسنحاول ان نتمعن في خاصيات هذه الاسماء حتى نتبين الى اى حد تختص بوظيفة تمييزية. فبعض هذه الاسماء يلتقي موضوعيا بالاسماء المذكورة آنفا والموسومة بالاطلاق والتجريد اذ يمكن أن نستبدل تلك بهذه دون ان نسلب المسرحية شيئا من معناها. وخير مثال نسوقه تدعيما لما نذهب اليه الاسماء المسندة الى الشخصيات في « الدنيا رواية هزلية » وهي اسماء متشابهة من حيث الصياغة : « خالد » و« راشد » و« حامد » مما يوحي على نحو مّا بانتفاء تميز بعض هؤلاء عن بعض. ما يدعم راينا

---

(5) صلاح عبد الصبور الديوان المجلد ا ص 618

(6) بعد ان يموت الملك ص 10

انه لا تتوفر لدينا تعليقات صريحة تدلنا على هوية الشخصية وتهدينا الى تعرف مميزاتها ومعالمها الذاتية عدا بعض الاشارات المستفادة من السياق والدالة على ان الاول حديث العهد بالعمل فيما يهتم الثاني بترتيب الدفاتر والثالث بنقلها. انه بامكاننا تماما ان نعوض هذه الاسماء باسماء مطلقة مثل: موظف اول وموظف ثان وموظف ثالث دون ان نخل بشيء من المعنى، الى هذا نلاحظ ان هذه الاسماء تختفي في اللوحات الموالية للمشهد الاول وتحل محلها اسماء الى الاطلاق اقرب منها الى التخصيص والتمييز فحاصد المضمّن لصورة حامد يقوم بحصد الارواح وراصد المضمن لصورة راشد يقوم بحشرها اما خالد فاسمه يتغير من لوحة الى اخرى مما يرمز بوضوح لعدم استقرار الشخصية في جوهر ثابت. وقد يختار الاسم لخصائصه الصوتية فاسما القرندل والسمندل في «الا ميرة تنتظر» يتشابهان من حيث صياغتهما اللفظية فضلا عن اشتراكهما في الاحرف الثلاثة الاخيرة. ولو اقدم باحث مختص على مزيد من الدراسة لهذه الخصائص وما تقترن به من صور ودلالات قد تكون كامنة في اللاشعور الجماعي لخرج على اغلب الظن بنتائج مفيدة.

الى هذا الصنف من التسميات ندرج تلك المقترنة دلالتها بصور مجردة او حسية لم يجر العرف باستعمالها مثل «عشرى السترة» (في «مسافر ليل») و«اهو كلام» و«56 غريبة» و«فركة كعب» و«دكتور ع الريق» (في «المخططين») (7).

من جهة اخرى تعترضنا في مجال «فقدان» التسمية صفتها التمييزية ظاهرة لعلها اخص بالمسرح الطليعي واكثر ابرازا لطرافة وهي التباس هوية الشخصية وصعوبة تعرفها لانها تعين باسماء شتى. ففي

---

(7) نجد نظير هذا النمط من الاسماء عند الكاتب الطليعي الالماني حراس Grass والفرنسي فنجارتن wengarten

"يا طالع الشجرة" تدل القرائن على أن المغني باسم "الشيخة خضرة" مرة و"السحلاة" مرة اخرى و"البنت بهية" مرة ثالثة هو كائن واحد متعدد الهوية او ان شئنا التلاعب بالعبارات هو الواحد الكثر. كذلك يقدم العامل في "مسافر ليل" نفسه في اسماء متعددة فهو يُدْعى "الاسكندر" تارة و"سلطان" طورا و زهوان مرة ثالثة و علوان مرة رابعة وعشرى الستره اخيرا: "عامل التذاكر : انا الاسكندر / في صغرى روضت المهر الجامح / ( 8) عامل التذاكر : انا اسمي.. سلطان الراكب :.قلت ان اسمك زهوان / عامل التذاكر : انا زهوان: لالا... هذا اسم زميل الارقى منى / ( 9) ها انذا عشرى السترة اترقرق رحمه /( 10) ... انا علوان بن الزهوان بن السلطان: والى القانون" ( 11) وفي "بعد ان يموت الملك" تشير احدى الروايات الى ان الملك عرف باسماء مختلفة : "أثبت مؤرخ الملك الحصيف ان المملكة لم تعرف طوال تاريخها ملكا غيره وان اسمه على الازمان المختلفة كان انوبيس الاول وجورجياس التاسع وابن طولون الثالث ولويس الرابع والثلاثين وعبد الرحمن الخامس الى آخره "( 12).

كذلك تتقمص نونو على امتداد "المهزلة الارضية" هويات مختلفة فهي على التوالي زوجة الثالث فزوجة الاول فالام فعشيقة الثالث السابقة قبل ان تعود في النهاية معلنة انها صورة بلا معالم ولوحة بلا رسم يمكن لكل شخص ان يرسم عليها ما شاء من رسوم ويحمّلها ما رام من دلالات ( 13)

---

(8) صلاح عبد الصبور الديوان المجلد ا ص 632
(9) المصدر نفسه ص 640
(10) المصدر نفسه ص 649
(11) المصدر نفسه ص 653
(12) بعد ان يموت الملك ص 9
(13) نحو مسرح عربي ص 350

وكما تتعدد الهويات في شخص واحد كذلك يمكن ان يتحد اشخاص كثيرون في هوية واحدة . والنتيجة التي ننتهي اليها واحدة هي ان المسمى يداخله اللبس و يفقد ما به يعرف ويتميز عن غيره في مستوى العلامة الظاهرة. من ذلك ما اشرنا اليه من ان الاشخاص المرافقين للملك يرتدون ملابس متشابهة ( 14) - والاشارة تدل علاوة على دلالتها السياسية - على تماثل هوية هؤلاء الرجال وانصهارهم في قالب واحد فكأنهم تجمعوا في شخص واحد او ان شخصا واحدا انتشر في جماعة . كذلك يعين الاخوة الثلاثة في «المهزلة الارضية» باسماء متقاربة ؛ «محمد الاول» و«محمد الثاني» و«محمد الثالث» اما ابوهم فاسمه «محمد الطيب» واخوه الثاني اسمه «محمد الطاهر» والثالث «محمد الطالب» والرابع «محمد الطانب» ولهم حدان اسم الاول منهما «محمد قارون» واسم الثاني «محمد هارون» ويذكر المسافر في «مسافر ليل» ان اسمه «عبده» واسم ابيه «عبد الله» واسم ابنه الاكبر «عابد» والاصغر «عباد» واسم الاسرة «عبدون» ( 15)

هكذا يتضح ان الاسماء المسندة للشخصيات ليست قارة اى مميزة نهائيا للشخصية انما يتعمّد المولف التلاعب بها . وليس هذا التلاعب من قبيل الترف انما يعكس في مستوى العلامة الظاهرة مشكلية الماهية وحقيقة الشخصية الباطنة . وسنتناول هذه الظاهرة بالتحليل ونحاول ان نجلو مداها.

## ج- فقدان الشخصية هويتها داخليا

اذا كانت الشخصية في المسرح التقليدى تتميز فيما تتميز به بعمقها النفسي وتوقها الى تحقيق رغباتها الظاهرة او الباطنة فالشخصية في المسرحيات الطليعية المدروسة تبدو بوجه عام فاقدة هذا المدى خالية من تلك الرغبات تتصرف وفق ضرب من العفوية . وتاسيسا على

(14) بعد ان يموت الملك ص 11
(15) يسمى ناسي سلامة هذا التشابه «توالد الاشباه» («تأثير يونسكو في صلاح عبد الصبور») مجلة فصول المجلد الثاني العدد 1 اكتوبر 1981 ص 148.

على ذلك يعسر ان نتنبا بما ستقوم به من اعمال او يصدر عنها من احاسيس وردود فعل او ان نجد لهذه وتلك ما يبررها بعد حدوثها في ضوء قراءتنا لما تمدنا به المسرحية من اشارات وتعليقات تخص الشخصية. تعرف الشخصية في المسرحيات الطليعية لا بحقيقتها الباطنة انما بسلوكها الظاهر لا بعمقها انما بمساحتها لا بماهيتها الميتافيريقية انما بامتدادها في الفضاء المسرحي وسنحاول الكشف عن اهم مكونات سلوك الشخصية ونبين علاماته المميزة حتى تستقيم لنا رؤية متسقة للشخصية من حيث مدى وعيها بذاتها.

## أ ـ التناقض في السلوك

تبدو الشخصية في المسرحيات الطليعية اجمالا متحررة تحررا مطلقا من قيود السببية غير معنية بشرح وجهة نظرها او تبرير ما تقوم به من اعمال وتعانيه من احاسيس وفق المنطق المعهود. فاذا بهذه الاعمال وتلك الاحاسيس تبدو موسومة بضرب من التشتت والفوضى نلتمس خلالها حقيقة الشخصية الباطنية فنظل نغوص مثلما يغوص بيرونجي في مسرحية «ضحايا الواجب» ليونسكو عبر انفاق وسراديب ملتوية موحشة ومليئة بالاوحال والقاذورات فلا نظفر من جوهرها الا بالغث من الاشياء الزهيد من البضاعة الطافية على سطح الوعي.

ماهي حقيقة الطبيب في مسرحية "رحلة صيد" اهو رجل نبيل المشاعر شريف ام هو على العكس من ذلك عديم الأحساس متحلل القيم؟ اذا تفحصنا مليا افعاله وتصرفاته المستعادة صورها في الذاكرة وجدنا بعضها يدل على هذا الجانب وبعضها يثبت ذاك. فهو من ناحية حريص على اداء مهمته على اكمل وجه يبذل كل ما في وسعه لخدمة مرضاه وتقديم ما يحتاجونه من رعاية الى النهاية وان كان المصاب ميؤوسا من شفائه علميا:

« الوجه: لن انس فضلك ... لقد فعلت كل ما في وسعك لانقاذى... ولكنه الاجل .../ الرجل: اهو الاجل ام عجزى/ الوجه: اني اموت مستريحا / الرجل: موتك راحة لك... وهزيمة لي / الوجه: نعم اشعر براحة / الرجل: وانا اشعر بتعب.. بالتعب المقبل... بمعاودة الكفاح ... كفاحي مستمر..

لان العلم مستمـــر ( 16) ولكنه يبدو من ناحية الاخرى انانيـــا متحللا من القيم النبيلة في مواقـــف تدعو الى الكرم النفسي والاريحيـــة . من ذلك انه رفض باصرار الاستجابة لتضرعات امراة فقيـــرة دعتـــه الى اسعاف ابنتها المصابة بداء خبيـــث يوشك ان يودي بحياتهـــا الى الموت لانها لم تدفـــع اجرتـــه مسبقا :

((الوجـــه : نعم انا امها الثكلـــى المكلومة الفؤاد.. امهـــا التي جاءتك في تلك الليـــلة المشؤومـــة ... تطلب حضورك سريعـــا ولكنك رفضت ... وصممت على عدم الذهاب الى تلك القريـــة الا بخمســـة جنيهات مقدما... ومن ايـــن لي بالخمس جنيهات وفي تلك الساعة ؟ احلفتك شبابك... ولكنك صممت واصررت ... وليس في المركز غيرك ... لمن اذهب ؟ اين اذهب ان الرحمـــة ليست في قلبك ... وماتت الطفـــلة .. ماتت بنتي))(17) .

ثم نراه مرة اخرى يعاقب موظفا فاجأةً وهو يعانق طبيبة انكليزيـــة في المستشفى بدعوى اخلالـــه بواجبـــه . وهو مع ذلـــك يعمد الـــى ربط علاقة غرامـــية مع مريـــضة كان يتولـــى معالجتها ثـــم مـــع طبيبة اجنبية زميلته في العمل والحال انه متزوج. كل تلك المواقـــف تعرض مجردة خاليـــة من كل تعليـــق او شرح تتيح لنا رسم صـــورة واضحة ان قليلا او كثيـــرا لحقيقة الشخصية الباطنة وواقعهـــا النفســـي والاخلاقـــي.

ومن المواقف المجســـة لظاهرة تناقـــض سلوك الشخصيـــة في«لزوم مالا يلـــزم» ذلك الموقـــف المشار إليه آنفا في غيـــر هذا السياق والمتمثـــل في تغير موقف الجانـــي والضحية من حصـــول الجريمة تغيـــرا فجئيا ودون مبرر مقبول او مقدمـــات ممهدة لمثـــل تصالحهما .

---

(16) رحلة الربيع والخريـــف ص 88– 89

(17) المصدر نفسه ص 76

وما حقيقة المراة الهاربة في «النجاة» ؟ وما سر ملاحقة الشرطة لها ؟ هل تتعلق القضية بخيانة زوجية ؟ ولكن هذا لا يبرر تسخير عدد كبير من اعوان الشرطة لمحاصرتها . ام ضبطت اثناء تهريبها مخدرات ام هي تقوم بنشاط معاد للنظام ؟ المسرحية لا تمدنا باى معطى يمكننا من الكشف عن جوانب من شخصيتها . انها تعرض الشخصية موشحة بالغموض واللبس :

«الرجل : ما جريمتك ؟/ المراة :وما جريمتك ؟/ الرجل : لست على اية حال من الشرطة / المراة : على سكوتي تتوقف سلامة الاخرين / الرجل: تزييف نقود ؟ مخدرات ؟ دعارة ؟ سياسة / المراة : جميعها ظاهرات اجتماعية/ (صمت)/ الرجل : متزوجة ؟/ المراة : لا اجيب عن هذا السؤال / الرجل : هل كانت اول مرة تخونينه ؟/ المراة : الا ترى اني افضل الموت على الخيانة ؟/ الرجل : نادمة ؟/ المراة : لا وقت للندم .../»( 18)

فهي تصر على الاحتماء ببيت رجل لا تربطها به صلة سابقة ثم تحتسي صحبته الخمر وتبادله الحب وفي الاثناء تخاطب هاتفيا رجلا تؤكد له وفاءها واخيرا تقدم على الانتحار. ويزيد الامر التباسا عندما نكتشف في النهاية انها لم تكن هي على اغلب الظن المقصودة بمطاردة الشرطة .

وفي «مسافر ليل» يتسم سلوك العامل من البداية الى النهاية بالتشتت وتغير مواقفه من النقيض الى النقيض . فمن معاملة الراكب معاملة ممعنة في الارهاب الى التودد اليه واتخاذه صديقا حميما يبثه همومه فعودة الى ترويعه باسلوب يتسم هذه المرة بالرصانة اذ يتظاهر بادىء الامر بحرصه على القيام بواجبه كاملا ودون محاباة ثم ينتصب على التوالي محققا في قضية قتل الاله فقاضيا فمنفذا للحكم بنفسه.ولنا الى هذا أمثلة كثيرة تدل على

(18) تحت المظلمة ص 179 - 180

اضطراب الشخصية النفسي وتفكك منطقها الداخلي نورد منها المثال التالي :

«العامل : تذكرتك... / (الراكب ينسى اين وضع التذكرة ويقلب جيوب قميصه جيبا جيبا حتى يجدها في كفّه )/ الراكب : هذي تذكرتي/ عامل التذاكر: شكرا... تذكرة خضراء / ... ومربعة تقريبا / وطرية / هذا يعني انك رجل طيب / هل تدرى اني صليت المغرب ثم غفوت / بكامل ثيابي / استعداد للنوم / حتى دق الجرس براسي تركت سريرى / لم اكل لقمة / خضراء... شكرا / انك تحرجني اذ تؤثرني وتفضلني على نفسك / كم يأسرني الخلق الطيب.. / شكرا لك...»( 19)

ولا يخفى ما يتسم به كلام العامل ومنطقه من تفكك واضطراب فما وجه العلاقة الظاهرة او الخفية بين شكل التذكرة ولونها وخُلُق الرجل حتى يربط هذا بذينك ربطنا النتيجة بالعلة. لكأنّ الشخصية تعيش حالة من اختلاط المفاهيم وانعدام القدرة على التفريق بين ما هو محسوس وما ليس بمحسوس بين العاقل وغير العاقل فتربط بينها ربطا سببيا ينافي مقولات المنطق المعروفة. الى هذا التفكك في مستوى المنطق المجرد يضاف تفكك في الموضوعات المحمولة في كلامه اذ يمزح مزجا غريبا بين الذاتي منها المتعلق بشخصه والموضوعي المتصل بالمقام الذي يحدد علاقته بالمسافر. فنراه في المقطع السابق وعلى امتداد المسرحية ينتقل من احد المستويين الى الاخر دون تمييز عاكسا بذلك احد الاعراض العصابية المتميزة بطغيان الجانب الذاتي في علاقة المريض بمحيطه الخارجي وجعل الذات المحور الاساسي المستقطب لجميع ظواهر الوجود.

---

(19) صلاح عبد الصبور الديوان ا ص 633 — 634

وفي «الفرافير» تكثر المواقف المتناقضة و«الافعال المنسية» ( 20) حتى لتبدو الشخصية كتلة من التناقضات لا يجمع شتاتها جامع ولا يصل بين اطرافها المتباعدة واصل. فالشخصيتان الرئيسيتان تجسمان خير تجسيم التعريف الوجودى للشخصية القائل بان الشخصية ليست ماهية قارة يمكن ادراكها مرة واحدة انما هي مشروع في صيرورة مستمرة لا تتاكد في موقف حتى تنفي نفسها في موقف آخر ولا تكاد تتحقق في تجربة حتى تخونها وتنقضها تجربة اخرى . هي مغالطة وخيانة على الدوام من ثم اضحى الحديث عن الشخصية من حيث هي حقيقة ثابتة لها معالم مميزة وخصائص قارة باطلا. فما الشخصية سوى «حزمة» ( 21) من الافعال والاقوال والاحاسيس تتابع تتابعا متقطعا عبر السياق الزمني منبتة عن صاحبها غريبة عنه . من هو في نهاية التحليل السيد ؟ وما هي ماهيته ؟ هو يظهر من خلال بعض مواقفه معتدا بنفسه مزهوا محبا للسيطرة والسيادة حبا مفرطا انانيا جشعا ممعنا فيهما امعانه في القسوة. ولكنه من جهة اخرى يبدو كسولا عديم الارادة بليد الذهن والذاكرة حالما قصير النفس وكما ان للسيد وجوها متعددة كذلك تبدو شخصية فرفور مجموعة من المواقف والافعال المشتتة هي تتراوح بين التمرد والخنوع بين البراءة والخبث بين النباهة والعجز.

ولعل خير موقف يلخص لنا هذه الظاهرة مدرجة في سياق حدث بسيط عابث ذلك الذي يطالعنا اثناء عملية الحفر عندما يهيب السيد بفرفور ان يحفر في مكان محدد ثم يعين له على التوالي مواضع اخرى في موقف مليء بالمغالطة والتناقض المفضوح الذي يعكس تضارب رغبات الشخصية وعدم استقرارها في جوهر ثابت.

---

(20) actes manqués

(21) faisceau

السيد : اشتغل / فرفور : امرى لله ... ( يرفع الفاس ويهم ان يهوى بها )/ السيد : تحفر هنا.... احفر هنا ( مشير الى مكان اخر ..)/ فرفور : ( ناظرا اليه ومتنفسا بصعوبة )/ يعني احفر هنا ؟/ السيد: انا قلت هنا .. احفر هنا ( يشير الى مكان اخر )/ فرفور : هنا ؟/ السيد : انا اقول هنا / فرفور : حاضر هنا ؟/ السيد : يا اخينا قلنا : هنا ( مشيرا الى اليمين ) يعني هنا ( مشير الى اليسار ) فاهم يعني هنا ( مشيرا الى الامام ) فرفور : هنا ؟/ السيد : ( مشيرا الى الخلف : يعني هنا ( 22).

وما دامت الشخصية تعيش هذه الحالة من التضارب والتشتت انتفت الحقيقة واضحى لكل انسان حقيقة يتبناها وربما يدافع عنها وهو على بينة من عبثية التزامه بهذا الراى او ذاك وعدم جدواه . . :«السيد : هو يوجد يا ولد راى صحيح وراى غلط ـ الراى الصحيح هو رايي والراى الغلط هو رايك»( 22).

تتضح ظاهرة تناقض سلوك الشخصية في اجلى صورها في «المهزلة الارضية» فالى تقلب نونو من شخصية الى اخرى-كما راينا – ملخصة بذلك على صعيد السلوك العلني الظاهر ما تقوم عليه شخصيتها الباطنة من تناقض وغموض تبرز لنا نفسية شخصيات المسرحية الرئيسية الثلاث في تناقضاتها المتشعبة . فمحمد الاول يسعى الى الزج باخيه الثالث في مستشفى المجانين حتى يخلو له الجو ويتمكن من السيطرة على ثروته . وكان عمد فيما مضى الى اشتراء بعض ما يملكه اخواه بثمن بخس كما عمد الى الوشاية باخيه الثالث مبلغا السلط انه شيوعي وقبض على اخيه وزج به في السجن ولما اطلق سراحه تآمر عليه الاول مع بعض الاشخاص ووضع متفجرات في معمله نجا منها الثالث اتفاقا.ولكنه مع ذلك كان-فيما يذكر-

---

(22) نحو مسرح عربي ص 198

عطوفا باخويه ملتزما بواجباته نحوهما باعتباره الوارث الاكبر سنا. اعان اخاه الثالث على اتمام دراسته الجامعية ونيل اسمى الشهادات كما لم يبخل عليهما بالانفاق طوال سنوات كثيرة حتى يهيء لهما اسباب حياة هنيئة مبددا في سبيلهما قسط وافر من ثروته. وهو الان اب لعائلة كبيرة ليس لديه من اسباب الثروة ما يسد الحاجة، اما اخواه فقد نبذاه ولم يعترف اى منهما بما له عليه من دَين. اما الثالث فهو يعاني ازمات حادة وعقدا غريبة منها عقدة الشمس التي تظهر كل يوم في موعدها المحدد ومع ظهورها «تبدأ الخلافات والاكاذيب والسرقة والمظالم والنيابة والمحاكم وتفتح السجون وتمتليء الشوارع... ويكثر الهرج والضجيج ومن كثرة الغيظ تحمر الدنيا ويسيل الدم في اكثر من مكان»( 23) وتغيب الشمس لتطلع في اليوم التالي من جديد في الموعد نفسه مصحوبة بشحنة مماثلة من المعاناة والهموم. وهو الى هذا يشكو عقدة النمل تلك الدابة الصغيرة السوداء التي لا تنفك سائرة . وجه عقدته انه يخشى ان ينقلب نملة « تمشي طول الصيف لتخزن اكل الشتاء وتحفر طول الشتاء وتخزن اكل الصيف. تحفر وتخزن تخزن وتحفر بلا توقف ولا انقطاع»( 24) وله الى هذه وتلك عقدة الفرخة سببها انه كان في صغره يحب مشاهدة امه وهي «تشد فرخة بقوة ثم تحز رقبتها بسكين فيتفجر الدم ويغرق يديها ويلطخ الحيطان والسقف»( 25) وكانت فيما يذكر تشعر بسعادة حقيقية وهي تقوم بهذا العمل حتى انها كانت كلما تضايقت اتت بـ«فرخة» وذبحتها فانبسطت اساريرها وارتاحت .

---

(23) المصدر نفسه ص 280
(24) المصدر نفسه ص 281
(25) المصدر نفسه ص 284

وقد استقرت هذه الصورة في اعماقه واستبدت به طول حياته حتى هم – فيما يدعي محمد الاول – ان يذبح زوجته متوهما انها فرخة . هكذا تعرض في مستوى الحدث البسيط المبتذل الظاهر ما تعانيه الشخصية من تناقضات وأزمات حادة على صعيد الباطن.

قد يكون من قبيل التبسيط والتعسف القول بان المسرحيات التقليدية تقدم اشخاصا واضحي المعالم بارزي السمات موحدى السلوك فمن هولاء من يتسم بكثافة نفسية بعيدة المدى كفى هاملت في المسرح الغربي شاهدا على ذلك لكن ما يميز الشخصية في هذا المسرح انها تتوخى نمطا من السلوك معينا او تسعى الى ان يكون لها سلوك محدد تثبت به ذاتها وتحقق سعادتها. ويمكن -نظريا – ان نهتدى الى فهم الشخصية وابراز مقوماتها متى توفرت لدينا ادوات البحث الضرورية . وخلافا لذلك تعرض الشخصية في المسرحيات الطليعية بوجه عام في سطحيتها وكانها غير ملزمة بغير الظاهر وليس لها مدى ابعد منه . ولعل ما قاله روب جرييي في معرض تحليله لـ «في انتظار قودو» من ان الشخصية في هذه المسرحية «موضوعة في موقف» (26) وان المسرحية المذكورة «مسرحية حضور» ينطبق الى حد بعيد على المسرحيات المدروسة اجمالا.

## ب – الرتابة والتشيؤ (27)

من المظاهر المميزة للشخصية في المسرحيات الطليعية تشيؤها اى استجابتها لقوالب آلية في سلوكها. ويختلف اسلوب التعبير عن هذه الظاهرة من مسرحية الى اخرى وفي صلب المسرحية الواحدة .

(26) دفاعا عن الرواية الحديثة Grillet ( R) Pour un nouveau roman .Paris ed. minuit 1969 p.126

(27) La réification

وسنحاول الوقوف على ابرز معالمها .

لقد رأينا كيف ان حياة الرجل في مسرحية «رحلة صيد» تبدو قائمة على سلسلة من المواقف المتقطعة المتناثرة والمنعكسة صورها على صفحة ذاكرته انعكاسا رتيبا اليا حتى لينتا بنا شعور بانها بعيدة عنه غير منتمية اليه صادرة عن ارادة غير ارادته .

«الرجل : ( محدقا في الوجه ) انه يتغير... هذا الوجه الجميل. يتغير بسرعة ... كما تتغير سحابة في السماء... قد تغير.. الانف الدقيق يتضخم يتقوس.. انقلب الى وجه اخر... ما هذه النظارة السميكة فوق الانف؟ وجه من هذا ؟ لست ادرى بعد لمن ؟ لكن هو ذا يتضح.... نعم نعم» ( 27). وتعاد العملية ذاتها كلما استعادت ذاكرته صورة شخص آخر على امتداد المسرحية وفي حركة الية مسترسلة.

وفي «يا طلع الشجرة» تطالعنا ظاهرة الرتابة في اكثر من صورة لعل اظهرها تلك المتصلة بعلاقة الرجل بزوجته وعلاقته بالشجرة فحياته مع زوجته تبدو رتيبة رتابة ابدية لايداخلها فرح ولا حزن ولا ينتابها ما ينتاب حياة الناس عادة من مفاجآت وخطوب، حياة تسير على وتيرة واحدة لالون فيها ولا طعم لها. وعلاقته بالشجرة . وهي الطرف المعادل والنقيض لعلاقته بزوجته قائمة كذلك على النسق نفسه من الرتابة،هو يتعهدها على الدوام بالعناية يحمل اليها في مواعيد محددة من كل يوم ما تحتاجه من سماد وماء معيدا الاعمال ذاتها وكانه يقوم بعمل طقسي في غير بهجة وبلا ضجر وبدون رغبة وبلا نفور.

تطالعنا الظاهرة ايضا في «لزوم ما لا يلزم» مجتثة في الحركة المسرحية القائمة على تتابع المشاهد تتابعا متوازيا سريعا

---

(27) رحلة الربيع والخريف ص 60

محاكيا لسرعة الافعال (او اللا افعال) الصادرة عن كائنات بشرية شبيهة بدمى مسيرة في تصرفها بطاقة خارجية.

كذلك تتوالى على امتداد مسرحية «رحلة قطار» مشاهد متشابهة في تفاهتها وسخفها مما يضفي على المسرحية طابع الرتابة والملل. وفي «الاميرة تنتظر» تواصل الاميرة ووصيفاتها محاكاة حياتهن الماضية في حركة دائرية رتيبة تكاد تكون طقسية:

«الاميرة: رباه ماذا تحمل هذى الليلة ؟/ الوصيفة الثالثة: لا تحمل هذي الليلة الا ما حملت ليلات اخرى فارجعن الى الدور» (28).

هكذا تطحن الرتابة حياتهن وتجترها الى ما لا نهاية حتى تحيلها هشيما تذروه الرياح.

اما في «بعد ان يموت الملك» فالظاهرة لا تتجلى في صورتها الصريحة وانما خلف اقنعة مموهة خادعة. فالملك يبدو معتدا بنفسه مزهورا بجاهه وسعة سلطانه. هو الآمر الناهي المسيطر المطلق الارادة والتصرف في اقدار الناس ومصائرهم: «الملك: مادمت انا صاحب هذي الدولة / فانا الدولة.. انا ما فيها انا من فيها / انا بيت العدل وبيت المال وبيت الحكمة / بل اني المعبد والمستشفى والجبانة والحبس / بل اني انتم / ما انتم الا اعراض زائلة تبدو في صور منبهمة / وانا جوهرها الاقدس» (29)

هو يسعى الى بناء سد منيع حوله يحجب عنه الفراغ الموضوع فيه ويقيه منه وسرعان ما يتبدى له زيفا ذلك وبطلان السياج الذى اراد احاطة نفسه به وتنكشف ماثلة امامه في حقيقتها العارية المريعة وضعيته القائمة على الرتابة والفراغ كرتابة وفراغ تلك

---

(28) صلاح عبد الصبور الديوان ا ص 378

(29) بعد ان يموت الملك ص 25

الكلمات التي تعاد علي مسامعه كل لحظة مرات فيضج صارخا: «اوف.. ما هذا الضجر الموحش كالصحراء ... / قلنا هذا امس وامس نفس الكلمات الباردة الملساء / قلناها امس وامس الامس» (30)

وفي موضع لاحق يقول: «مازلت تكرر نفس الكلمات / نفس الخطرات ونفس التشابيه» (31).

ولعل خير ما يجسم برودة هذا العالم وجموده صورة تلك الغانيات المنتصبات كالدمى امامه حتى ما اذا اشار الملك الى احداهن سرى الدم في عروقها ودبت الحياة. ولكنها حياة لا حرارة فيها ولا نبض لها. هن يتحركن وينطقن بما لُقّن اياه وكأنهن غائبات عن الوجود أو أن سالبا سلب منهن وعيهن واملى عليهن تصرفهن وأنطقهن بما يريد أن ينطقن به. فامتثلن امتثال الالة لمسيرها حتى اذا ما فرغن من دورهن او فرغ الدور منهن عدن الى وضعيتهن السابقة جامدات كما كن: «تتجه النساء ليقفن صفا امام الملك ورجاله... ثم يثبتن في اوضاعهن كالدمى... يشير الملك الى الاولى في صف النساء فتدب فيها الحياة فجاة... (وبعد مراقصته لها) يتوقف فجاة وينزع المراة من ذراعيه فتتصلب في مكانها كانها دمية» (32).

وفي «مسافر ليل» يخفي توتر العامل العصبي وجموح تصرفه المفرط، فراغ نفسه وعقم حياته الخالية من كل معنى.. هو في عمله بمثابة الة تعمل على نسق منظم «مبرمج» رتيب او كائن حيواني تصدر عنه ردود فعل لا ارادية بموجب استثارات خارجية: «هل تدرى اني صليت المغرب ثم غفوت../ بكامل ثيابي / استعدادا للنوم / حتى دق الجرس براسي... فتركت سريري» (33)

---

(30) المصدر نفسه ص 14
(31) المصدر نفسه ص 18
(32) المصدر نفسه ص 11–14
(33) عبد الصبور الديوان ا ص 634

ويكــــرر العبارات ذاتها في موضع لاحق ص(644) وكانه يعيـــش حالة ارتداد (34) الى المرحلة البدايـــة الموسومة بردود فعل غريزيـــــة واستجابات حسية صرف. ولنا في وصف الراوى الدقيق لعملية اكل العامـــل تذكرة المسافـــر خير دليـــل على تشيؤ تصرف العامل و تحوله الى شبـــه الة تصدر حركـــات رتيـــبة : «الراوى : العامل يفتح فمه يمســـح وجه التذكـــرة بكفه / يتذوقها بلسانه / يستطعمها يقضـــم منهـــا يمضغهـــا / يبلعها يتجشأ / تتحسس كفاه معدنـــه وتدلك كفاه حشاه / يشكـــر ربـــه / ويقبـــل باطن يده في عرفان ومســـره /»( 35).

تتجلـــى ظاهرة التشيؤ في المسرحية ذاتها كذلك في حضور التذكـــرة الفعلـــي في مجرى الاحداث ( او اللا احداث). فهذه القطعـــة مـــن الورق المصنوعة على نحو مخصوص لاداء وظيفة اجتماعـــية متواضـــع عليها وليتعامل الناس بواسطتها فيما بينهـــم تكتسي مدى بارزا كثيفـــا اذ يتواتـــر ذكرها وذكر البطاقة الشخصية ( فهما ينتميـان الى حقـــل دلالـــي واحد ) عشرات المرات. ثم هي توصف اوصافا متنوعة من حيـــث شكلها ولونها ومذاقها. واخيرا تصبح البطاقة قرينـــة وجهـــت استنـــادا اليها تهمـــه قتل الالـــه وفي الان ذاته تصبح غايـــة وهدفا اذ أقـــدم المسافـــر - فيما يدعـــي العامل - على قتل الاله لسلبه بطاقتـــه والاستحواذ عليها : «انت قتلت الالـــه / وسرقت بطاقتـــــه الشخصية»( 36) بل تصبح مساوية للالـــه : «العامل : حين اقول : انـــت قتلت اللـــه / لا اعنـــي طبعا - استغفره - انك قد.../ لا لكنـــي اعني ... انت سرقت بطاقتـــه الشخصية / وبهذا يتساوى الامران»( 37) يضـاف الى هذا أنها دالة عليه ومعينة له وفقدها يساوي فقدان المرء ذاتيتـــه : «هل تدرى ما معنـــى فقد بطاقتك الشخصية ؟/ معناها انك لســـت موجودا / فالسارق قد قتلك / اذ افقدك تشخصك المتعيـــن»( 38).

---

(34) regression
(35) عبد الصبور الديوان ا ص 635
(36) المصدر نفســـه ص 653
(37) المصدر نفسه ص 668
(38) المصدر نفسه ص 667

ان طغيان حضور التذكرة يدل دلالة واضحة على اختفاء ذاتية الانسان وتحوله الى كائن منعدم الهوية يستوي والجماد في مقام واحد.

تطالعنا الظاهرة كذلك في «الفرافير» فالشخصيتان تحاولان تزجية وقتهما وملء ما تتسم به وضعيتهما من عدمية وفراغ بتقمص ادوار شخصيات وهمية. ولكن ما ان تبادران بمحاكاة دور حتى يسعى القلق اليهما وتعودان من حيث بدأتا .وهكذا تتحول العملية الى عمل طقسي فارغ المحتوى اجوف. ويتحول الانسان الى شيء جامد فاقد لمقوماته الانسانية. ومن المواقف الدالة على ظاهرة تشيؤ الانسان ان فرفورا يطلب من صاحبه في موقف مليء بالعبث ان يخرج لسانه حتى اذا كان كاذبا في ادعائه الاملاق استعصى عليه ادخاله وهذا ما حصل بالفعل رغم كل ما بذله السيد من جهد لادخا ل لسانه حتى احتقن لونه وكاد يختنق : «( يحاول السيد ان يدخل لسانه في فمه مرة اخرى فلا يستطيع ... السيد وقد انتابته نوبة عصبية يبذل جهدا خارقا لادخال لسانه ويتوسل الى فرفور.... السيد وقد احمر وجهه وازداد احتقانا يكاد يختنق ويشير الى فرفور مستعطفا- فرفور : معك نقود ؟ ( السيد يشير براسه علامة الموافقة ) / فرفور: كم؟ (السيد يشير الى رقم ثلاثة باصابعه ) فرفور : ثلاثة مليمات؟/ (السيد يرفض ويوكد انها ثلاث بغيظ واستعطاف)/ فرفور : دخل لسانك/ ( السيد يدخل لسانه ويتحسس وجهه وراسه ورقبته ويتنفس الصعداء)/)»( 39) لقد تعرضنا في موضع سابق الى سمة التفاهة المميزة لهذا الموقف واذا وقفنا عند هذا الحد فاتتنا الدلالة العميقة التي ينطوي عليها./ فمن المسلّم به ان الانسان قصد اى تجاوز او محاولة تجاوز الوضعية القائمة. وغالبا ما يركز المسرح التقليدى على هذا الجانب مبرزا سعي الانسان الدائب الى تخطي اسباب ضعفه. وعلى

---

(39) نحو مسرح عربي ص 183

نقيض ذلك يصور الموقف السابق الانسان وقد اصبح اسير قوى خفية فصلت جسده عنه وعتقته منه. ما يشعر بوطاة الماساة ويدعو في الان ذاته الى السخرية ان عحز الانسان كما بتجلى في الموقف السابق ليس وليد قوى خارجية قاهرة وعوامل نفسية استبدت بالانسان فعجز عن مقاومتها انما وليد تصلب لا ارادى في الاعضاء. وتحسس السيد رقبته وراسه متوهما على الغلب الظن انهما فارقاه - في حركة تبرز ارتياعه بقدر ما تبعث على الضحك - يجسد تجسيدا مسرحيا حيا القطيعة بين الانسان من حيث هو ارادة والانسان من حيث هو حضور مادى في الكون يخضع لما تخضع له الاشياء الجامدة من قوانين فيزيائية.وفي نهاية التحليل يصور الموقف المعني في مجمله الانسان في حالة اغتراب عنذاته وعن جسده. ويتنفس السيد الصعداء علامة ارتياحه ورضاه عندما يوقن ان اعضاءهمازالت ملكه موصولة بجسده وكأن ذلك منتهى ما يطمح اليه الانسان من سعادة.

ظاهرة تشيؤ الانسان ذاتها تطالعنا في مشهد آخر من المسرحية ذاتها متشكلة في صورة اخرى. والمشهد يعرض فرفورا وقد أُخرج أحد المتفرجين وأخذ «يدق على صدره باصبعه» (40) فيصدر صوتا شبيها بالصوت الذي يصدر عن الطبل حين نقرعه بعصا. وُ«يدق على ظهره» فيحدث الصوت نفسه ثم يأخذ فرفور في ضربه بمقرعته من كل جانب والرجل يتثنى مرة على اليسار عندما يتلقى الضربة من

الجانب الايمن وعلى اليمين مرة اخرى عندما يتلقى الضربة من جانبه الايسر ثم يتثنى في كل الاتجاهات وكانه عود يتقلب في مهب الريح :«يضرب فرفور الرجل على جانبه الايمن فينثني الرجل على

(40) المصدر نفسه ص 184

اليسار فيضربه على الجانب الاخر فينثني الرجل الى الناحية اليمنى ويضربه من امام ومن خلف ومن كل جانب والرجل يتثنى كاللولب»( — ) هكذا يصور الانسان وقد فقد السيطرة على جسده وامسى مستلب الارادة محكوما بقوة خفية آلية تسيّره دون ارادة منه .

**ج - العنف:من المظاهر المميزة لسلوك الشخصية في علاقتها بالاخر وبنفسها**

مظهر العنف. ولعله من المفيد ان نشير الى اننا لا نعدم في المسرح التقليدي مظاهر كثيرة في سلوك الشخصيات تكتسي طابع العنف وتنتظم في نطاق ما يعرف بالصراع. الخاصية المميزة لهذا الصراع انه بامكاننا تبريره وفهم الاسباب المفضية اليه في ضوء ما تمدنا به المسرحية من قرائن. من ثم يمكن نظريا ان ينتفي هذا الصراع وما يترتب عنه من عنف بانتفاء الاسباب المولدة له. ما يتميز به المسرح الطليعي على صعيد الظاهرة المعنية انها فيه تقصد لذاتها (41). تتصارع الشخصيات وتمارس العنف بوجهيه المادى والمعنوى دون سبب ظاهر. وسنقف على اهم المظاهر المميزة له من خلال المسرحيات التي تعنينا دراستها.

في"رحلة قطار" ينتصب العداء قائما بين مجموعتين رئيسيتين كل منهما ترى للاشارة الضوئية لونا خاصا. ويحتد النقاش بينهما ويبلغ التوتر غايته مفضيا الى حالة شبيهة بالهوس الجنوني ( 42) اذ تختلط الموسيقى الصاخبة بالحركات المنفعلة والجلبة الحادة : « تسمع اصوات جلبة وصياح وضجيج وغناء.. ورقص.. كما تسمع نغمات بعيدة صادرة من راديو لرقصة غربية وكل هذا يختلط ويشتد في الاختلاط الى ان يصير نوعا من الهوس الجنوني... المالي يراقص السيدة بشدة وقوة وهي كالمنومة بينما يعلو الصخب ويشتد الضجيج

---

(41) يبين مارتن اسلن في كتابه"ما بعد العبث"ص 245 ان للعنف في المسرح الطليعي مظاهر عدة منها : عنف موجه من الشخصية الى ذاتها وعنف موجه من الشخصية الى شخصية اخرى وعنف موجه من المؤلف الى الشخصية وعنف موجه من المولف الى الجمهور عن طريق الشخصية...

(42) الهيستيريا

وترتفع اصوات الغناء والرقص من كل نوع وتختلط في دوامة من ذلك الهوس الجنوني في جميع العربات ( 43) الطريف في هذا المشهد ان العنف يعرض فيه مجردا من الملابسات خاليا من كل ما من شأنه ان يبرره او يفسر الاسباب التي ادت اليه . لكأنه مدى ملتصق التصاقا عضويا بكيان الشخصية وبأفقها النفسي والوجودى.

وبين الزوج وزوجته في "يا طلع الشجرة" قسوة خفية تنتهي حلقاتها الصماء بقتل الزوج زوجته ومبادرته باشعار المحقق بحادث القتل والحال ان المحقق لم يعد يشكّ في براءة الزوج بعد عودة الزوجة الى بيتها وكأن الزوج يريد عقاب نفسه بنفسه امعانا في العذاب.

ويكتسي سلوك الشخصيات في مسرحيات محفوظ طابع العنف المادى والمعنوى الحاد والمجاني في اغلب الحالات.في "النجاة" يهمّ الرجل باخراج المراة عنوة فتمتنع وينشأ بينهما عراك يفضي الى عناق فوصال: "الرجل ينقض على المراة ليشدها ناحية الباب. فتقاومه ويحصل بينهما شد وجذب يختل توازنه ويقعان على الديوان ويستمر الصراع بينهما ... ومع استمراره لا تكاد حركتهما تختلف عن مبادلات العشق واذا به يضمها بين ذراعيه وينهال عليها تقبيلا "( 44) الطريف في هذا المشهد ان ما كنا نحسبه تصرفا له ما يبرره ( فامتناع رجل عن قبول امراة لا يعرفها يُعدّ عملا مقبولا) سرعان ما يداخله اللبس ويصبح غامضا فلا نعرف أأقدم الرجل على محاولة اخراجها عنوة خشية ان يتورط في قضية قد تنجر عنها عواقب سيئة ام ان تصرفه ذاك يعكس"فعلا منسيا" هو قمع رغبة جنسية خفية في وصالها.ويسرى تيار من العنف في كل تضاعيف المسرحية منعكسا تارة في الحوار و في الحركة المنفعلة تارة اخرى خفيا حينا وظاهرا احيانا اخرى موجها ضد النفس طورا وضد الاخر طورا اخر. ويبلغ العنف غايته عندما

---

(43) رحلة الربيع ص 147
(44) تحت المظلة ( 179)

تقدم المراة على الانتحار بتناول مادة سامة يلي ذلك اقتحام الشرطة الشقة وسماعنا طلقات نارية صادرة من احدى الغرف في جو مفعم بالاضطراب والتوتر والرعب :(( الرجل يذهب الى الباب يفتحه... تندفع الى الداخل قوة من الشرطة المسلحة.... فجاة تترامى من الحجرة اصوات طلقات نارية كثيرة.... الضرب في تصاعد مستمر. رصاصة تصيب المصباح الكهربائي فيسود الظلام شبح رجل يزحف نحو المراة... يهزها بشيء من الشدة.. يحملها بين ذراعيه ويمضي بها نحو الباب بتعثر ومشقة وبطء... الضرب مستمر»( 44).

تطالعنا ظاهرة العنف ذاتها في بعض مواطن«مشروع للمناقشة» مقدمة في صورة مادية قاسية الوقع اضافة الى انها تكاد تخلو من كل مبرر. فقد نشب فجاة صراع بين الممثل والمخرج والحال ان المسرحية لا تتضمن مقدمات تهيء لمثل هذا الصراع فيما عدا اشارة عرضية تفيد بان الممثل يخفي حبا للمثلة لا تبادله اياه وانه يغار من علاقتها الغرامية بالمخرج. ما يزيد في اكساب المشهد مسحة من المجانية ان المعركة لا تلبث ان تمتد لتشمل اشخاصا اخرين لا نرى اطلاقا وجه صلتهم بالموضوع :(( الممثل يوجه لكمة لراس المخرج - المخرج يترنح واضعا يده على موضع الضربة يمضي الى الكنبة ويرتمي عليها - يسند راسه الى مسندها ويمد ساقيه في اعياء.... الممثلة تلطم الممثل على خده فيوجه لطمة الى راسها فتقع الى جانب المخرج... الناقد يسرع الى احلاسهما ويهجم على الممثل- يتبادلان الضرب حتى يسقطا متتابعين))( 45).
لعل المولف كاتب المسرحية الحقيقي اراد من خلال عرضه هذا المشهد ابراز حدة القسوة المميزة لعلاقة الاشخاص بعضهم ببعض من ناحية وانتفاء الاسباب المبررة لهذه القسوة من ناحية اخرى. وحديث المولف المضمن في المسرحية- الى الصحافي الذي حل بمقر الفرقة فجأة وشاهد الحادثة وسأل عن معناها يدل فيما يدل عليه على هذه المعاني.

---

(44) المصدر نفسه ص 189
(45) المصدر نفسه ص 219

ويشيع على امتداد "يحيى ويميت" كما هو الحال بالنسبة الى سائر مسرحيات محفوظ جو من الارهاب بالغ الحدة شديد القتامة متولد عن اسباب خفية نجهلها فنجهل الغاية منه. ما إن يرتفع الستار "حتى تترامى اصوات معركة آتية من ناحية اليسار. شتائم وتهديدات واصوات ضرب" (46) وتتساءل الفتاة مرتاعة عن معنى ما يحدث: "هل انني اكفر عن ذنب قديم او انه بلاء مركب في دمي" (46) وما ان تنطق بهذه الكلمات حتى يتجسم العنف مسرحيا امامنا في كل ماديته وحدته: "يتقهقر شخص مندفعا بعنف نتيجة لدفعة قوية تلقاها في الخارج ويسقط تحت الشجرة مغميا عليه" (47) من الذي ضرب الفتى؟ كيف؟ لاية جريمة ارتكبها؟ لا تمدنا المسرحية بقرائن تهدينا الى الكشف عن ملابسات هذا الفعل. هكذا يبدو العنف قائما بذاته غير موصول الى اسباب ظاهرة او خفية موسوما بمسحة ميتافيزيقية تكسبه مدى تراجيديا "انها لعنة قديمة تطارد الاحياء" (48).

والى العنف في مظاهره المادى الحاد يضاف الارهاب في مداه المعنوى من مظاهره تلك الضحكة الساخرة الصادرة من مكان قصي والمترددة بين الفينة والاخرى على امتداد المسرحية: "صوت قهقهة هازئة يترامى من بعيد" (49) "قهقهة ساخرة وحشية تترامى" (50) "القهقهة الساخرة تترامى من بعيد" (51) قهقهة عنيدة تلقي في نفس الفتى رعبا لا اسم له وكانها تذكره بانه على الارض ولا سبيل للخلاص من محنته.

---

(46) المصدر نفسه ص 106
(47) المصدر نفسه ص 106
(48) المصدر نفسه ص 108
(49) المصدر نفسه ص 112
(50) المصدر نفسه ص 112
(51) المصدر نفسه ص 126

من مظاهر القسوة المعنوية ايضا خطاب الطبيب للفتى عند تشخيصه اعراض الوباء الذي اصيب به. فما إن ينطق الفتى بكلمة او يبدى اشارة او يصدر حركة حتى يوهمه الطبيب بأنّ ما بدر منه من أقوال وأفعال عرض من اعراض وباء خطير ألمّ به.

ونقتطف من الحوار الطويل الذي جرى بين الشخصيتين الجزء القصير التالي: «الفتى انى اجد دوارا في راسي / الطبيب: الصراحة تحدث لك دوارا ؟ عرض خامس الفتى: لعلي بالغت في التعبير؟ / الطبيب: من الدوار الى المبالغة عرض سادس / الفتى: خير ما افعله ان الزم الصمت / الطبيب: من الدوار الى المبالغة الى الصمت عرض سابع (الفتى يخفي وجهه بين كفيه) الطبيب وتخفي وجهك ولكن اعراض الوباء لا تختفي» (52).

تطالعنا كذلك مظاهر القسوة الظاهرة او الباطنة الصادرة عن الشخصيات او المسلطة عليها في مواطن كثيرة من مسرحية «المهمة» من ذلك ان الفتى يسدد لكمة عنيفة الى وجه الرجل ردا على مواصلته التودد اليه لقبول صحبته. ويقابَل العنف بعنف مماثل ذلك ان الرجل يمتنع باصرار عن تقديم المساعدة للفتى عندما يعاوده الم في ساقه ويصم اذنيه ازاء توسلاته الملحة.

وتبلغ القسوة غايتها في المشهد الاخير من المسرحية نفسها حتى انه ليمكن القول هو خلاصة مبتسرة للظاهرة في كل ماديتها ومجانيتها. وذلك عندما يقترب من الفتى النائم في مكان ما بالخلاء رجلان. ويسالانه هل قام بتنفيذ المهمة الموكولة اليه ويوثقانه ويضربانه ضربا مبرحا. من هما هذان الرجلان وما خطبهما ؟ من ارسلهما ولماذا ؟ وهل هما يعرفان الفتى سابقا وعهدا اليه بتنفيذ مهمة ؟ فالفتى

---

(52) المصدر نفسه ص 117

يصـــرح بانــه لا يعرفهمـــا ؟ بل هل كان على علم بانه مكلف بتنفيذ مهمة؟ انه ولا شك يجهل كل شـــيء عن هـــذه المهمة كما لا يعرف هذين الرجلين ولا يعرف من الملابسات الحافة بوضعيتـــه سوى شـــيء واحد هو انه يعـــذب ويتالم وهذا ما جعلـــه يقر بذنبـــه ـ والحال انه لم يرتكب ذنبـــا ـ ويلتمس عذرا تافها كقوله «ان ركبتـــه زلت» او مبهما كتذرعه بانـــه «نسى لشدة الزحام وكثـــرة الاصوات وحِدّتها» هكذا يكتسب المشهد مـــدى ميتولوجيا وُيَعَبِّر في صورة مادية شديـــدة الوقـــع عن وجود الانســـان المعذب عن النبي المعذب لذنب لم يقترفـــه سعيا لانقاذ الانسانيـــة لكن الانسانـــية هي الفتى في هذه اللحظة بالذات وفي هذا المكان بالذات ... وهي تتعذب عذابا مجانيا وبلا هدف : «تترامى اضواء من وراء الهضبـــة ويسمع وقـــع اقدام قادمة من يميـــن الهضبة ومن يسارها يجـــيء رجلان حاملين مشعلين يرتدى كل منهما سروالا وصدارا احمرين. يقفان على بعـــد من الشاب الى اليمين واليسار... يتبعها رجلان في اردية سوداء يحمل كـــل منهما سوطا وحبلا معقودا يقفان على يمين الشاب ويساره يوثقان يديه وقدميه باحكام ثم يعودان الى وقفتهما ممعنين فيه النظر الشاب يفتح عينيـــه ينظر الى الامام في ذهول يهم بالحركة فيدرك انه مكبل بالحبال....

الشاب : من انتما وماذا تريدان ؟/ الرجل الثاني : انت لا تعرفنا ؟ هه / ( بركلانه بقدميهما فيصرخ )/ الشاب : الرحمة / الرحل الثاني : الرحمـة ؟/ الشاب : العدل / الرجل ا : قلت الرحمة ثم العدل فما تطلب الرحمة ام العدل نحن لا نعطي الا الموت ( بركلانه فيصرخ ) / » ( 53) وتبلغ القسوة منتهي حدتها ومجانيتها عندما يسال الرجلان الفتى عن الطريـــقة المفضلة لديـــه للموت ( وهو موقـــف يذكرنا بموقف شبيـــه به في «مسافر ليـــل» كنا تعرضنا اليه ) انها الماساة التي تتخذ وجه الرحمة والعدل: « الرجل الاول : إذا كنـت

---

(53) المصدر نفسه ص 246 — 247

تريـــــــد الحرية فاختر لنفسك الوسيـــــلة التي تقتل بها... ان اردت الرحمة قتلناك بلا تحقيـــــــق وان اردت العدل قتلناك بعد تحقيـــــق وان اردت الحرية فاقتل نفسك بالوسيـــــلة التي تفضلها / الرجـــــل الثاني : قد سدت وقتنا الهذا ارسلناك / الشاب: ارسلتموني متى كـــــان ذلك ؟ لم يرسلنـــــي احد / ( بركلانه فيصرخ )»( 54) وليـــس لــــه ان يعلم ما هوذنبه مادام وجوده ذاته خطيئـــة .فليسق ما يتبادر الـــى ذهنه من اعذار فهي على مستوى واحد من الاستقامة او عدم الاستقامـــــة طالما ان الانسان يواجه قسوة خارجة عن حدود منطقه.. انها سخريـــــة الانسان بذاتـــه :«الشاب : انتم صادقون وانا معذور الزحـــــــام هناك شديـــــد والاصوات مزعجـــــة / الرجل : الم يذكرك ذلـــــك بمهمتك ؟/ الشاب : كنت مستغرقـــا طوال الوقت ( الرجل الاول يضربــــه بالسوط فيصرخ ) / الرجل الثاني : الم تقل لك القلعة شيئا يذكرك بمهمتك؟/ الشاب : زلت قدمـــي فوقعت على ركبتي ( يضربانه بالسوط وهو يصرخ )»(55).

ما يلفتنا في هذا الموقف وفي مواقـــف اخرى شبيهة به في مسرحيات محفوظ ان العنف يعبر عنه تعبيـــرا مسرحيا طريفا يزاوج بين الارهـــاب في صورتـــه المعنوية والارهاب في صورتـــه المادية ( 56).

---

(55) المصدر نفسه ص 250

(56) يجسم عدد وافر من المسرحيات الطليعية نظرية ارتو Artaud المسرحية المضمنـــة في كتابة الموسوم بـ المسرح وثنائيته le théatre et son double والداعية الى جعل المسرح فضاء تتصارع فيه الاهواء في حال وجودها الصـــرف تصارعا ماديا عنيفا. ومما جاء في معرض تحليله مفهوم«مسرح القســـــوة» ضمن فصل يحمل هذا العنوان قوله :«يبدو ان ما يحقق المسرح هو اللامنتظـــر ما اعنيه بذلك ليس اللامنتظر في مفهومه النفســـي البسيط انما اللامنتظر مـــن حيث هو انتقال من العنف في صورته الفكرية الى العنف في صورته المادية المحسوسة مثال ذلك ان شخصا يشتم ... واذا بنا نشاهد هذا الشتم مجسدا في صورة مسرحية محسوسة بشرط ان تولد هذه الصورة صورا اخرى مماثـــلة لها» المسرح وثنائيته ص 53.

كما تطالعنا ظاهرة القسوة في مواطن عدة من مسرحيات عبد الصبور مجسمة في صور شتى لعل اظهرها تلك التي تتجلى في تصرف العامل ازاء المسافر اذ يسلط الاول نحو الثاني عنفا معنويا يمتد من مستهل المسرحية الى نهايتها. ما ملابسات هذا العنف وما غايته ؟ كيفما يكن تأويلنا نمط السلطة المجسم في شخصية العامل فالعنف يبدو في المسرحية في ضيعته الاكثر حدة والابعد مجانية.

لقد كنا اشرنا الى ان العامل يتصرف في الحقائق تصرفا يخرج عن كل مقولات المنطق كما ياتي من الافعال مالا ينسجم وما يقتضيه الموقف المحدد لعلاقته بالعامل. كل ذلك خلق حالة من الاضطراب قصوى وبعث في نفس المسافر شعورا بالرهبة وبضعفه امام مخاطبه اشتد مداهما كلما امعن المسافر في التصرف ومخاطبته بتلك الطريقة المفككة والمنافية لاصول المنطق ولِمّا حرت به العادة حتى بلغ حد الانسحاق التام امام المتكلم واصبح مهيئا لتلقي طعنة العامل النهائية بسكينه وهي عملية تجسد في صيغتها المادية مفهوم الغلبة والاختراق. من وجهة اخرى لئن كان العامل يتعمد في معاملته المسافر العنف لمجرد العنف ودون غاية يرمي اليها فلعل تصرفه هذا وليد يأس قاتل من الوصول الى تحقيق تفاهم مع نفسه ومع الاخر وكان من ثم تعبيرا عن انشطار نفسي بلغ حدوده القصوى اى حدودا مرضيّة.

وجماع القول ان العنف يعد من ابرز الخاصيات المميزة لعلاقة الشخصية بغيرها وعلاقتها بذاتها اذ في تعذيب الاخر تعذيب للذات. العنف قدر الشخصية ومصيرها هي تعمد اليه لالقضاء حاجة اوسعيا لتحقيق رغبة انما لانه السبيل الوحيد المهيأ لها ولوجه مادامت كل السبل لتحقيق الذات مسدودة. كما انها تتلقى

القهـــــــر بوجهية المادى والمعنوى للتكفيـــــر عن خطيئة لم ترتكبهـــا وليست مسؤولـــــة عنها : خطيئـــــة وجودها . هكذا يسلمنا بحثنا الــــى معالجة علاقة الشخصية بالوجود بعد ان اتضح لدينا انها تعيـــــش على صعيـد علاقتهـــــا بالذات ازمـــــة وعي .

## الفصـــــــل الثاني : الشخصية في ازمتها الوجوديـــــة

«الناس يموتون وهم ليسو بسعـــــداء»

كامو «كاليجولا»

«فكروا — فكروا انكم على الارض ولا سبيل الى الخـــــــــلاص»

بيكت «في انتظار جودو»

«مادامت الحياة تنتهـــــي بالعجـــز والموت فهي ماساة بل ان تعريـــــــف الماساة لا ينطبـــق على شـــيء كما ينطبـــق على الحياة وقـــــــد نرى الماساة مبكـــــية وقد نراهـــا مضحكة وقد نراهـــا مبكية مضحكـــــة ولكنها على اية حال ماساة.»

نجيب محفوظ ( من حديث اجراه معه غالي شكري «الكاتب»

عدد 26 ماى 1963 ص 45.

راينا في الفصل الســابـــق ان الشخصية لا تتحدد من حيث هي ادراك لذاتها ورغبـــــة في تحقيـــــق هذه الذات بواســــطة افعال تختارها وتلتزم بها عـن حرية ووعي. انما تبدو غريـــــبة عن نفسها مستـــــــلبة لا تكاد ماهيتهـــــا تتعدى حدود السلوك الظاهر. وسنقوم في الفصـــل التالـــــي بتحليـــــــــل اهم المقومـــــــات المحددة لعلاقــــــة الشخصية في المسرحيات الطليعية بالوجود ونبين اهم مواطن ازمتها على هذا الصعيـــــد. مع ادراكنا صعوبة الفصـــــــل احيانا بين ما هو ذاتي وما هو وجودى.

### 1— غياب الالـــــــه والشعور بالضياع

اذا كانت التراجيديا في مفهومها التقليـــــدي تصور الشخصيـــــــــــــة في لحظة سقوطها الاخيـــــر بعد ان تخلت عنها القوى الالهيـــــة مركزة علـــــى مظاهر عظمتها في مقاومـــــة القوى التي تريد قهرها فالمسرحيــــــــــــات

الطليعيـــة تبدو خالية من كل تاثيـــر لهذه القوى او لرموزهـــا في مجرى الاحداث.تنفتح المسرحيــــة على اللاشـــيء وتنتهـــي الى اللاشيء. لقد تولـــى الزمن الذي تحتمـــي فيه الشخصيـــة بالقوى العليا او تصارعها او تتساءل حول وجودها.

يتجلـــى غياب الاله من العالـــم الذي تتحرك فيه الشخصيـــة في عدد من المسرحيات الطليعـــية في صور محسوسة وعابثـــة في معظـــم الاحيان نقـــف على احداها في«مسافـــر ليل».فالمسافر يتذكـــر سبحتـــه ويخرجها من «جيـــب سروالـــه الايمن»( 57) وياخـــذ فـــي عد حباتها تزجيـــة للوقت وتهوى المسبحة من يده«فيتفقدهـــا بأصابعـــه فتروغ لترقد بين الكرسيين» ويحاول انقاذها فتغوص ويلـــح في طلبها حتى تتناثـــر حبات وتتساقط فوق حديد الارضيـــة ( 58).
من الواضح ان المشهد يرمز لتحلل الشعور الدينـــي وفقدان الانســـان الايمان بوجود اله يحتمي به وقت الضيـــق.ويتجسم مفهوم موت الالـــه على وجـــه اكثر انتشارا وبروح اذهب في العبث فـــي القسم الثانـــي من المسرحية. وذلك عندما يوجه العامل الى المسافر التهمة بقتل الالـــه وسلبه بطاقتـــه الشخصية اعتمادا على قرينة واحدة هي شبه لـــون بطاقة المسافـــر بلون بطاقة الاله وينتصب العامل للتـــو قاضيا ومحققا في ملابسات الجريمة ويصدر في النهاية حكما يقضـــي باعدام المتهم لثبوت الحجة ضده. هكذا يبلغ شعور الانسان بتحركه في عالـــم لا اثر لوجود الاله فيه مداه. حتى اصبحت مسالـــة غياب الالـــه لا تثيـــر الثورة بقدرما تثيـــر الهزل واى شيء ابعث على الهزل من جعـــل الانسان هذا الكائن الضعيـــف الموضوع قسرا في عالم لا يفهمه ولا يدرك سره والذى لا يجد مفرا من العيـــش فيه والتعامل معه هو الذي يتولـــى البحث عن الجاني للاقتصاص من قاتل خالق العالم ومبدع الخليقة ؟ واذا انتهينا

---

(57) صلاح عبد الصبور الديوان المجلد ا ص619
(58) المصدر نفسه ص 620

بالتحليل الى مداه وجدنا للاله من خلال المسرحية صورة يمتزج فيها الهزل بالقبح والغلظة. ففي نهاية المسرحية بعد ان يسدد العامل للمسافر طعنة قاتلة يفتح السترة الملاصقة للجلد ويخرج«من بين جلده وثوبه البطاقة البيضاء المفقودة». معنى ذلك بوضوح ان العامل هو الذي قتل الاله وحل محله. ولما كنا لا نعرف للاله وجها غير الوجه الذي تقمصه العامل بعد قتله له اختلط هذا بذاك وامكننا ان نرى في العامل صورة اله معذَّب ووحيد ضاق بعذابه ووحدته فخلق الانسان وجعله على صورته مسقطا عليه آلامه ومحنته.

ماذا يترتب عن اختفاء الاله من نتائج ؟ اولى هذه النتائج «اختلال نظام العالم»(59) واختفاء القيم التي تهدى الانسان ليبني في ضوئها حياته. يصحب ذلك شعور بالحرية المطلقة في هذا العلم الفسيح الخالي من قيم ما قبلية مسبقة «فراغ امامك وفراغ وراءك»(60) هذه العبارة القصيرة الواردة على لسان الفتاة في «يحيى ويميت» تلخص ازمة الشخصية في علاقتها بالوجود. وقد كنا اشرنا في موضع متقدم من هذا البحث الى ان من ابرز الخصائص المميزة للمكان في المسرحيات الطليعية انعدام هويته وفسحته اللامتناهية او ضيقه المطبق. ويجسم هذا المظهر بوضوح على صعيد التعبير المسرحي الحسي افتقار الشخصية الى اسباب تصلها بالعالم وتعتمدها لاكساب حضورها وحياتها معنى مّا. اجل يطالعنا مفهوم الضياع في عدد كبير من المسرحيات التقليدية الحديثة منها والقديمة الا ان الشخصية في هذه المسرحيات تسعى الى اعادة خلق العالم استنادا الى قيم ومبادئ جديدة تختارها بنفسها عن وعي وارادة تعويضا عما فقدته على صعيد الايمان بالقيم العلوية فتثبت بذلك وجودها وتحقق ذاتها فيما تبدو

---

(59) ديوان عبد الصبور مجلد 1 ص 669
(60) تحت المظلمة ص 109

الشخصيـــة في المسرحيات الطليعـــية بوجه عام تائهـــة في عالم رحـــب لا تفهم غايتـــه ولا تلقـــى منه سوى العذاب. ذاك هو المعنـــى المستفاد من المشهد الاخيـــر من «المهمة» عندما قدم رجال وشدوا الفتـــى الى وثاق واخذوا يسومونـــه تعذيبا جزاء تخليـــه عن المهمة . لكن ما هي هذه المهمة ؟ نحن نجهلها بمقدار ما يجهلها الفتى ولعل المهمة تعنـــى نقيـــض المهمة؛ انعدام معنى الحياة وخلوها من كـــل هدف واضح يتعين على الانسان ان يقصـــده ويسعى الى تحقيـــقه .

ولعله ايضا المعنى المستفاد من اختفاء المولـــف ( والمولف صورة للخالـــق في مفهومه المطلق ) في «الفرافيـــر» اذ باختفائـــه وتخليـــه عن مخلوقاتـــه ترك هذه تعاني بمفردها الام الضياع ولا معنى الحياة.

وهو اخيرا المعنـــى الكامن في اكتشاف المسافرين عدم وجود الاشـــارة الضوئـــية اطلاقا. وهذا امر يمكن ان تترتـــب عنه نتائج خطيـــرة في حالة مواصلة القطار سيـــره وكذلك في حال مزيـــد من الانتظـــار على حد ســـواء. هكذا يجد الانسان نفسه عاجزا عن اختيار الوجهـــة التي تهيئ له اسباب الامان مادامت كل الطـــرق ممكنة ومحفوفة بالقـــدر نفسه من الخطر :« السائـــق : النتيجة انه مادامت لا توجد اشارات معينـــة فمعنى ذلك ان السكة مفتوحة / الوقاد : ولماذا لا نقول العكس ... انـــه ما دامت لا توجد اشارات تفيد الامان فالسكـــة مقفولـــة / السائـــق: لا تنس ان القطار السريـــع قادم من خلفنا / المالي : انا من رايي التوقف والانتظار / السائق : الوقوف والانتظار حتى يدهمنا القطار السريع ؟/ الوقاد: في تحركنا مجازفـــة / السائق : وفي وقوفها مجازفة»( 61) وينتهي التردد بالحاضرين الى حيرة جنونية: «المالي : لكن السير / الموسيقي : لكن الوقوف/ ( تختلط كلمات السير والوقوف في افواه الجميع الى اختلاط مزعج تقابلـــه عن بعد أصوات الغناء والرقص في العربات وينتج عن ذلك كله صخب جنوني»(61).

---

(61) رحلة الربيـــع والخريف ص 150 - 151

الشخصيـــة مدعوة الى خلق عملها في كل لحظـــة دون قيم ما قبلية او اهداف واضحة. وما ان تحقـــق عملا حتى يطويه الفراغ وينســـى. ما تقوم الشخصية بفعلـــه لا يحددها ولا يلزمها الا في اللحظة الراهنـــة لحظة قيّا مقّابه وتصرفها بتلك الطريـــقة لا يمنعها من التصـــرف تصرفا نقيضا ، في اللحظة المواليـــة مادامت قيمة الاعمال تتســـاوى في عالم كل شيء فيـــه ممكن.

يقتـــرن شعور الشخصية بالحرية المطلقة في اختيار اعمالهـــا بشعور بالذنب. ولا شك في اننا نجد بذور هذا الشعور قائمـــة فـــي المسرحيات التراجيدية والدرامية الا ان اسبابـــه في هذه المسرحيـــات واضحة وهي ان الشخصية خرقت القيم الالهية او الاجتماعية وهي مدعـــوة الى التكفيـــر عن ذلك بينما يكتسي هذا الـ شعور في المسرحيـــات الطليعية اجمالا طابعا هزليا يتجلى من خلال نظرة شاردة او ضحكة شبيهـــة بـ«تكشيـــرة» لاغبطة فيها او حركة رتيبة لا معنى لها.

## 2- الموت والشعور بلا معنى الحياة

لا نكاد نجد في المسرحيات الطليعية ذكرا صريحا للموت من حيـــث هو مشكل تعانـــيه الشخصية. ولعل الاشارة الوحيدة الدالـــة على معنى قريـــب من هذا قول احدى النساء في «الاميرة تنتظر» ردا علـــى زميلتها التي تمنت ان تموت في شهقة ضحك: «تحيين دوما على ذكر المـــوت / حتى في لحظات البهجة» (62) وفيما عدا هذه الاشارة يشخص الموت في بعـــض المسرحيات في صور مسرحية تبعث في احيان كثيـــرة على الضحك اكثر مما تثيـر الشفقة او تدعو الى الثورة ثورة على مصيـــر لا يرتضيه الانسان. فلقـــد راينا في سياق متقدم كيـــف يناقش ميت في مشهد من «الفرافيـــر» صاحبـي القبر حول قيمة قبرهما وكأنه يريد ابتياع بضاعة عادية ثم يبدى رغبتـــه

---

(62) ديوان عبد الصبور ا ص 382

عن ان يدفــن فيه بعد ان قاسه ووجده ضيقا لا يتســع لجثتــه ويعاد حمله على اكتاف مرافقيه وتواصــل الجنازة سيرها وكنا تعرضنا ايضــا في المسرحية نفسها الى كيفية اقدام الشخصيتيــن الرئيسيتين علــى الانتحار بعد ان عز عليهما ايجاد حل لما تقوم عليه وضعيتهمــا من حتمية تبعية احد الطرفين للطرف الاخر،كما المعنا الى مشهــد في«لزوم ما لا يلزم» يُعرض فيــه ميت وهو يدلي للمحقق بشهادتــه حول ملابسات قضية قتله. اننا لا نعود الى مظهرى الاغراب والاضحاك المميزين لهذه المشاهد جميعا. فلقد عالجنا ذلك سابقا. ما يهمنا التركيز عليــه في سياق الموضوع الذي نحن بصدد معالجته هو ان السمة المشتركة لصورة الموت كما تتجلى في المشاهــد المذكورة ان الموت يعرض وقد نزعــت منه مسحته الميتافيزيــقية واضحى حدثا عاديا يعالج كما تعالج الاحداث التي نشاهدها او نمارسها كل يوم في حياتنا العادية فلا يثير التســاؤل ولا يحمل على التمرد.

صورة اخرى للموت تطالعنا في«بعد ان يموت الملك»يتداخل فيها الهــزل والصرامة القبح والجمال العنف والبراءة الواقــع والاسطورة. يشخّــص الموت في صورة طائــر اسود يحل فجاة بجسد الملك ويستقر فيه. العرب ان مقدمه لا يثيــر في نفس الملك حفيظــة او استنكارا كل ما يلتمســه منه الا يؤلمــه وان يدخل اعضاءه في رفق«مختطف الخطوة مسروقا» ( 63) بل ان الملك يبدى ترحيبه به ويفتح له صدره حتى يشق طريــقه الى كامــل جسده ويخلصــه مما هو عليه من محنة (63) ولكن لنقر الطّائر وقعا شديدا آلم الملك وأزعجــه فتوجه اليه سائلا الرفق والرحمــة :

آه لا تنقر عبنــي .... ارجوك .... لا تدفــع فى صــدرى.

---

(63) بعد ان يموت الملك ص 63

هذا المنقار الشائك / ادخل عذبا ورقيقا فانا اتاهب لك... اه ما اوجع خفق جناحيه ما اقسى نقرة منقاره» ( 64) ولكن الطائر يواصل عمله بدأب في غير عجلة وبلا رفق «ها هو ذا في راسي يضرب فيها بجناحيه ها هو ذا في سرة بطني/ ها هو ذا منحدر في ساقي هل يبغي ان يخرج من ساقي... لو تركني هذه المرة / فلقد طال عذابي المهلك» ( 65) ويستبد بالملك الالم فيفزع الى اصحابه الذين التفوا حوله مناشدا اياهم بل امرا ان يطردوا الطائر او يذبحوه ولكن سرعان ما يكتشف عجزه - رغم سعة سلطانه وبسطة نفوذه - عن مغالبة الطائر والتغلب عليه. فان لم يكن من الموت مفر فليستلم له وليقبله في خضوع واستخذاء: « الملك : قضى الامر لكني اتوسل اليه وللشيطان/ ان يتمدد في جسدي بهدوء » ( 65) ولا يلبث الملك ان يداخله شعور لذيذ بالهدوء والراحة شبيه بشعور من يحط الرحال بعد سفر شاق مضن «اه نام الطائر في قلبي / فدعوه لا يزعجه احد منكم / حتى لا يخفق بجناحيه فيخض دمائي / شكرا له لقد خلصني من وطاة اعبائي» (65) وهكذا يستسلم لنوم هادىء عميق شبيه بنوم الاطفال لولا انه ابديّ.

ويقف اصحابه مشدوهين-ولكن في غير ثورة وبلا غضب-امام هذا المشهد الغريب البريء في غرابته مشهد جَسَدٍ حل به طائر فاخمد حركته الى الابد. ويَعِنّ لهم كعادتهم في مثل هذه الحالات الغريبة ان يطرقوا سبيل الحفل. فعسى الجمال يجد طريقه الى قلب الطائر. فأعدّوا الطعام اللذيذ واللباس الفاخر واحاطوه بمعالم الزينة وعهدوا الى النساء بالرقص والغناء والابتهال : « القاضي : انتن ارقصن ارقصن.. اهززن السلم بالرقص المتفنن / فلقد كان يحب تتبع بقع النور المتلون / اذ تتالق في بشرتكن كما يتالف جلد الثعبان / انت اهتزي كالسمكة في الماء انت التفي كالجسر اذا التف على النهر / حسن انت انفرجي وكانك تتلقين

---

(64) المصر نفسه ص 64
(65) المصدر نفسه ص 65

اضواء جلالتــه انضمي وكانك تعتصرين / امواج الفرح بالوصــل الملكي»( 66) هكذا يعالــج الموت بالجمال وثلج الشخصية المجهــول عن طريــق التعاويذ والرقــص والغناء اى عن طريــق الحفل فــي حالته الخالصــة .

ولكن من ناحية اخرى نعتبــر ان للموت فسحة تنسحب على فضــاء سلوك الشخصية وتتلون بلونه وتكتسب شكله . في المسرح التقليدى تجعــل الشخصية من موتها فضاء ايجابيا فاعلا وذلك بمحاولة تحقيق ذاتها وفــرض ارادتها ـ وان كانت تدرك مسبقا ان مآل محاولتها الفشــل لا محالة ـ من خلال اعمال جليلة تضمن لها الخلود. وعندما يحل الموت بالشخصية تكون قد فلتت من قبضتــه . وكسائر الشخصيات يروع الشخصيــة في المسرحيات الطليعيــة النظر فــي الفراغ ومواجهة المجهول . وكسائر الشخصيات ايضــا تحاول ملأه . لكن كيــف ؟ بحشو الفضاء باعمال واقوال تبدو فارغــة من معنــى او زائــدة عن المعنى. من اكثر المسرحيات طرافــة في تجسيــم هذه الظاهرة «الفرافيــر» فالشخصيتان الرئيسيتــان فيها تحاولان الهروب من الموت بالرجوع الى ضــرب من الصبيانيــة في السلوك اى بمحاكاة الحياة في صيغتهــا الاكثر تجردا وتعريــة . هما ترتقيان الى مستوى المظهر الخالي من كل مادة من كل جوهر وتلوحــان من ثم بمثابــة وَرَم انتشر في كيان الوحود وفجّــره .

كذلك في «الاميرة تنتظــر» ترتقي النساء الى مستوى الشكــل الخالص لعبهن لعب جامد لا حرارة فيــه ولا نبض هن يتحررن من المــوت بافراغ المادة من الحياة وجعل هذه مظهرا صرفــا. انه عالم الاحياء الذي انطلــق الى عالم الاموات او عالم الاموات الذي حل بعالم الاحيــاء.

اذا تركنا انفسنا لاستقبال موت لذيذ فيتعين ان نواصل بدقة صارمــة وبنظام متناه علامات الحياة وذكراها. عند ذاك يتحول الشكل الى حفــل طقســي تنبعث منه نغمات شعرية بالغة الايحاء.

---

(66) المصدر نفسه ص 75

## 3– اللاتواصل والشعور بالوحدة

من المعلوم ان الانسان اجتماعي بجبلته وانه حريص على الاتصال بغيره والتعايش معه في الفة حرصه على بقاء نوعه. وبقدر ما يكون هذا الاتصال متينا مبنيا على المحبة يزداد التصالح بين الانسان ومحيطه الاجتماعي وثوقا ويرتق من ثم ما انخرم من توازن بين الانسان ونفسه على الصعيد النفسي وما انقطع من اسباب التفاهم بينه وبين عناصر الطبيعة المسيرة حسب قوانين خارجة عن ارادة الانسان على الصعيد الوجودى. ان دعم العواطف النبيلة عاطفة المحبة والاخاء والتضحية والسعي الى تغليبها على ما عداها من مشاعر العداء والكراهية والحقد خليق بان يشعر المرء بان لحياته معنى ويولد من ثم فيه الاحساس بالسمو والعظمة تلك هي احدى العبر المستفادة من المسرح خاصة والادب بوجه عام عبر تاريخهما الطويل واحد المضامين الاكثر بروزا. والحق اننا لا نعدم في المسرحيات الطليعية المعنية بدراستنا علامات تنم عن الحرص على التواصل والاخر والارتباط به ارتباطا جادا نزيها بعيدا عن الانانية والمنفعة الفردية الرخيصة. هذه النزعة تسم عند محفوظ العنصر النسائي خاصة فالفتاة في ,, يحيى ويميت ,, تناشد في البداية صاحبها ان يبادلها الحب ويصرف نظره عن كل ماعداها وفي ,, مشروع للمناقشة ,, تكشف الممثلة عن حبها الدفين للمولف وتدعوه الى ان يبادلها العاطفة نفسها. وفي ,, النجاة ,, نحس خلال فترة بلغت فيها النشوة غايتها بان تيارا من التعاطف اخذ طريقه الى نفسية الشخصيتين . وفي ,, المهمة ,, تلح الفتاة على صاحبها ان يصرف كل اهتمامه اليها والا يشغل باله بالرجل الغريب

وفي ,, مسافر ليل ,, يكشف العامل في بعض الفترات عن رغبته المعبر عنها تعبيرا مضخما مضحكا في اتخاذ صديق يبثه همومه ويفضي اليه بما يعانيه من حزن كما لا يخفي تعطش ,, الاميرة ,, الجارف لحب ينسيها بعض ما تعانيه من فراغ والم. نستشف ذلك من خلال

استحضارها في بعض الاحيان ذكـــرى حبيبها الذي تخشاه وتترقبـــه ومخاطبتها له في الوهم بعبارات مليئة بمعاني التوجع والحنين: «الوصيفة الثانية ( تمــد يدها الى صدر الاميـرة ) الاميرة : اترى صدرى يرضيك استواء واستدارة / فلتمسه تحسســه واوجعــه فقد تنبت فــيه / زهرة عاطرة تغريـــك ان تقطفهـــا تطبع منها / وشمة في صدرك المفرود كالقلع .../ اه علقني باكتافك كالعقــــد واعينـــي وانثرنـــي حبات / وبعثرينـــي على جسمك موسيقى ونورا» ( 67)

تتجلى الظاهرة ايضا من بعض وجوهها في الفرافيـــر مجسدة في مواقـــف تتميـــز بمسحـــة هزلية مضحكة ( 68).

ويمكن ان نسوق امثلة اخرى مستقاة من المسرحيات الطليعيـــــة ودالـــة على رغبة الشخصيات اليائسة في تحقيق نمط مّا من التواصـــل. الا ان الحقيقـــة القائمة ان هذه الرغبـــة مقموعـــة مستلبة مـــع تفاوت في مدى هذا الاستلاب واختلاف في اسبابـــه ومظاهره. ولعله من الخــطأ الظن بان ظاهـــرة اللاتواصل حديثة في الادب المسرحـــي. فنحن نجـــد معالمها بارزة في مسرحيات تقليدية كثيـرة الا انها تتجلـــى في هـــذه المسرحيات عن طريـــق الشروح والتعليقات المضمنة في احاديث الشخصيـــة عن نفسها او عن غيرها بينما تتميز المسرحيات الطليعية بخلوها من هـــذه الشروح وببروز الظاهرة فيها في حقيقتها العارية المجرّدة من الملابسات الظرفية.

---

(67) ديوان عبد الصبور المجلد ا ص 401

(68) من ذلك لقاء فرفور بالسيـــد في بداية الفصل الثاني بعد فراق لعلـــه لم يدم اكثر من دقائـــق معدودة. وهو لقاء ينم عن شعور جارف بالضيـــاع وبرغبـــة كل منهما في الاحتماء بالاخر واتخاذه انيسا له في وحدتـــه. «السيد: انت فين يا فرفور ؟/ فرفور : انت فين يا سيد / السيـــد : الحقنـــي يا فرفور / فرفور : ايدك يا سيد ( يمد يده ويجذب السيد من يده الى المسرح ) السيد : بالحضن يا فرفور / فرفور : بالحضن يا سيـــد / يتعانقـــان مرارا ويقبل احدهما الاخـــر» ( نحو مسرح عربي ص 219 ).

في «يحيى ويميت» يدور بين الفتى والفتاة حوار شبيه بجوار الصم كل طرف يتكلم لغة لا يفهمها الطرف الاخر. هي تحدثه عن حبها له وتدعوه الى مبادلتها الحب وهو يتحدث في لغة يكتنفها الغموض عن هموم اخرى لا تلتقي بهموم صاحبته.

وفي «النجاة» ما ان نطمئن الى توثق اسباب التواصل بين الرجل والمراة حتى نفجأ بموقف يكشف زيف هذا التواصل وذلك عندما تقدم المراة على الانتحار ولم يمض غير وقت قصير على تواعدهما والرجل الحب الابدى بل ان بذور هذا اللاتواصل وعلاماته لم تنفك قائمة منذ بداية اللقاء وحتى في امتع لحضات النشوة الجامعة بينهما . ولا ادل على ذلك من الحوار التالي الذىجرى بينهما وهما يحتسيان كؤوس الخمر :

«المراة : صحة لقائنا دون تعارف سابق ( تشرب وتدفع بالشراب الرفيع فيتقبله . ثم تملأ الكاسين مرة ثانية )/ المراة : صحة افترقنا القريب بعد تعارف عميق / ( تشرب - يشرب ) / المراة : صحة اسباب الهلاك التي لا حصر لها/ ( تشرب - يشرب )/ الرجل : صحة الشرطة عدوة الاحلام/ (تشرب - يشرب ) / المراة صحة اول من اخترع الة الزينة / المراة : صحة اول من كتب رسالة غرامية/ ( تشرب - يشرب ) / الرجل : صحة الحلقة المفقودة /»(69).

تتحادث الشخصيتان لكنهما لا تتواصلان تحاولان عبثا تجاوز الحصار المفروض عليهما من الخارج والحصار النفسي العازل لاحدهما عن الاخر من الداخل بكلام مفكك غير موصول بعضه الى بعض بغبر كلمات مكررة تكرارا يعكس اجداب نفسيهما وافتقارهما الى افكار جديدة تفيد احداهما بها الاخرى اذا اعتبرنا ان الغاية الاولى من التواصل هي الافادة والاستفادة. كلامهما ملفوف بصمت يستعير قناع العربدة. تتكلمان لكي لا تصمتا لكي تملا الفراغ المحيط بهما.

---

(69) تحت المظلمة ص 184

صورة هذه الشخصية المنغلقة على ذاتها وعلى عالمها الداخلي تطالعنا في مشروع للمناقشة: الممثلة تدعو المولف الى ان يبادلها الحب وان ينقطع اليها ويصرف النظر عن كل ماعداها. ولكن المؤلف لا يلتفت اليها ولا يعيرها اهتماما لان ذهنه منشغل بهموم غير هموم صاحبته. وهذا مصدر ما يسم كلامهما من تفكك ومغالطة.

كذلك تتالف "المهمة" من سلسلة من مواطن سوء التفاهم بين الفتى والفتاة من ناحية والرجل من ناحية اخرى وبين الفتى والفتاة ثم بين الفتى والرجل واخيرا بين الفتى والرجلين المجهولين. ونسوق جزءا من حوار جرى بين الشاب والرجل عندما عاود الفتى الم في ساقه على ان نبين فيما بعد موطن سوء التفاهم فيه: " الشاب: لا تتركني/ الرجل: انك مزعج في مرضك كما كنت مزعجا في صحتك / الشباب: الا ترى كم انهكني المرض ؟/ الرجل: الا ترى كم انهكني السير ؟/ ( صمت )/ الشاب: اليس لك خبرة بالاسعافات الاولية ؟/ الرجل / لا خبرة لي بشيء اعرف كيف اسير على غير هدى واعرف كيف اسير في اعقاب انسان احمق واعرف كيف آمل دوما في علاقة لا تتحقق ابدا / الشاب: لا تذهب / الرجل: اعتدت ان يقال لي اذهب عندما ارغب في البقاء وان يقال لي لا تذهب عندما يجب الذهاب ( جو المغيب يهبط فيغطي الخلاء. الرجل يمضي)/ الشاب: لا تذهب / الرجل: صه لا تكدر صفو الساعة الفريدة التي تلمس فيها حركة الشمس. الوحيدة التي تنظر فيها الى الشمس دون ان تصاب بالعمى. الوحيدة التي ترى فيها الظلام وهو يزحف الوحيدة التي اسمع فيها ابتهالات بدلا من اللعنات "( 70). انها لحظة الافتراق الكاملة للقاء لم يتم ولم تتهيا له اسباب التحقق. الرجل يحاول منذ ساعات طويلة ان يتقرب من الفتى ويربط معه علاقة صداقة ولكنه لم يلق من الفتى

(70) تحت المظلمة ص 245

الا الصد والاعراض بل تلقى منه صفعة شديدة ردا على مواصلته الالحاح على قبول صحبته. وفجاة يلم بالفتى الم حاد في ساقه فيصرخ مستغيثا متوسلا الى الرجل ان يمد إليه يد المعونة ويخفف عنه وطأة ما ألم به. ولكن الرجل لا يأبه له ولا يرأف لحاله أويستجيب لندائه ويمضي لحاله تاركا الفتى يعاني تباريح الالم. وكانما قضى على الانسان ان يتالم بمفرده. فلا يشاركه احد او جاعه او يعاني لمعاناته. ولعله يلقى بذلك جزاء عناده وانانيته فهل كان الفتى يتصرف غير تصرف الرجل لوكان في موقفه. اما الرجل فهو تجسيم للوحدة المطلقة والضياع التام. يمشي دون ان تكون له وجهة معينة يقصدها او هدف محدد يسعى الى تحقيقه. وحياته جماع من العلاقات الفاشلة اذ يعامل دوما على نقيض ما ينتظر ان يعامل به. هو يعيش قطيعة مع الاخر ومع الكون فحتى شعاع الشمس يؤذيه ولم يبق له من ملجا يحتمي به سوى الظلام. ظلام القبر.

واذا امكننا ارجاع اللاتواصل في مسرحيات محفوظ الى عوامل وجودية يعبر عنها في احيان كثيرة تعبيرا صريحا بيّنا وهي عوامل تولد في نفس الشخصية شعورا باطنا بالذنب مشفوعا حينا بما يشبه التمرد واحيانا اخرى بانطواء على الذات فالظاهرة المعنية تبرز في مسرحيات اخرى في صورة اكثر تعرية وربما أرقى فنيا. في «مسافر ليل» تتجلى على صعيدين الاول يتصل بالعامل في علاقته بمهنته والثاني في علاقته بالمسافر. فعلى الصعيد الاول تطالعنا صورة قاتمة لحياة العامل في عمله فهو يعاني علاوة على الارهاق الجسدي والحرمان من الراحة والنوم آلام الضياع والوحدة ذلك ان ظروف عمله لا تهيء له اسباب الاتصال بالاخرين والتواصل معهم فعلاقته بهم واهية فضلا عن ان عددهم قليل اذ تبدو له القاطرة في بعض الاحيان خاوية او شبه خاوية لا تحوى سوى حفنة من الركاب المتناثرين هنا وهناك:

«العامل : هذا عملي عمل مرهق / ينزعني من فرشي في بطن الليل / يحرمني من نومي .../ احيانا لا تحوى القاطرة سوى حفنة ركاب / ينتثرون كاجولة ملقاة في مخزن قطن مهجور / بل احيانا لا تحوى الا رجلا او رجلين»( 71) بل هي تبدو في فراغها وبرودتها وظلمتها موحشة وحشة القبر :«العامل : تبدو ( القاطرة ) مظلمة باردة خافتة الانفاس كبطن حوت (71) ميت»(71) فيضيق بهذا الوضع ويفزع منه ويطفق باحثا بالحاح عن حريف ينسيه وحدته ويزيل عنه اسباب الوحشة ساعيا الى كل انحاء القاطرة وحتى بين المقاعد وخلفها بل هو يعمد احيانا الى شق جلدها وينظر بعين فاحصة في داخلها عله يعثر على حريف مستقر في قاعها. ولم يتغير شيء من وضعيته عندما اصبح «عشرى الستره»الوالي على «هذه البقعة من الارض» والمكلف بحفظ الامن فيها وان اختلف مظهر الوحدة تبعا لتغير مهمة الرجل فهو في نظر الناس محظوظ عالي القدر يتصرف في احوال الناس ومصائرهم «يسكن في قصر ويتقاضى اعلى اجر»( 72) ومع ذلك فهو يشعر بارهاق جسدي ونفسي مماثل لذلك الذي اشرنا الى مظاهره منذ حين هو يعيش بحكم المهمة المعهودة اليه والقائمة على حفظ الامن والبحث عن الجاني قاتل الاله حالة مضطربة متوترة : يفزع في الليل اذا حدثت واقعة ولا يغفو الا ساعات في الاسبوع ويخرج من القصر ليتفقد احوال الناس ويحفظ اسماء السفاحين ويتجرع عشرات الكؤوس من القهوة.:

«العامل : هل تعلم ... لست سعيدا / يتخيل بعض الحمقى اني رجل محظوظ/ ويقولون لانفسهم .../ حين يعودون الى اكواخهم في الليل/ ماذا يصنع عشرى الستره ؟/ يتقاضى اعلى اجر/ يسكن في قصر/ يتصرف في اقدار الناس/ لا يدرون باني احمل اكبر عبء/ افزع في الليل اذا حدثت واقعة ما/ اخرج

---

(71) ديوان عبد الصبور مجلد ا ص 632

(72) المصدر نفسه ص 661

من قصري كي اتفقد احوال الخلق / احفظ في ذاكرتي اسماء القتلة والسفاحين / استقبل زوار البلد الغرباء/ اتحمل نظراتهم الحاقدة البكماء/ اشرب قدح القهوة حتى مع اعدائي / مع زوارى من كل مكان / اتجرع مائتي فنجان في اليوم »( 73) اما علاقته بغيره من الناس فلعلها اسوأ من ذي قبل. ذلك ان وحدته مضاعفة بمشاعر الريبة والحيطة من الاخرين. وقد استبدت به هذه المشاعر حتى اكتست طابعا مرضيا يطلق عليه تسمية «التفاعل الضلالي»( 74) وتتجلى بعض عوارضه في المسرحية بوسمه غيره من الناس بنعوت تشترك في الدلالة على العداء. فهم قتلة وسفاحون واعداء وقلوبهم سوداء مليئة بالحقد وينطلق لسانه في صرخة بائسة قائلا :«اني احيا في وحدة // احيا في وحدة / احيا في وحدة / » (75).

اما على صعيد علاقته بالمسافر فهي علاقة مشكلية . فلعل شعوره الحاد باستحالة تحقيق التواصل بحكم تجاربه السابقة جعله يسعى الى السيطرة عليه سيطرة مطلقة اي الى اغتصابه اغتصابا معنويا. وهي طريقة يستحيل بواسطتها تحقيق التواصل لان سيطرة طرف على طرف اخر تولد لدى الطرف الثاني اما شعور بالكراهية فثورة واما شعور بالخوف فخضوع. وهذا ما حصل فعلا في علاقته بالمسافر الذى استبدت به حالة قصوى من الارتباك والذهول بلغت به حد تجمد الفكر وتبلد الحواس :«فمن الدهشة لا يسعفه الفكر / بل لا يعرف كيف يفكر بل لا يعرف كيف يكون الفكر»(76) وطفق طوال المواقف التالية والى نهاية المسرحية يردد عبارات التذلل ترديدا آليا وكانه يتكلم بلسان شخص اخر او ان شخصا اخر - لعله ذاته العميقة - حل محله واخذ ينطق بلسانه شخصا نكرة ليس له معالم ولا هوية . ذاك عنوان الانفصال الكلي عن المحيط الخارجي والعالم

---

(73) المصدر نفسه ص 661- 662

(74) Paranoa ومن اعراضه الكثيرة شعور المريض المستمر بانه ملاحق يراد به شر.

(75) عبد الصبور الديوان ا ص 663

(76) المصدر نفسه ص 631

وانقطاع اسباب التواصل معهما (77) الى هذا تكثر في المسرحية المواقف المنبنية على سوء التفاهم ويتجلى ذلك في ان العامل يقوم دوما بنقيض ما ينتظره منه المسافر فان ظن المسافر ان العامل يمزح أبدى العامل الجد وان ظن انه جاد يتاهب لالحاق الاذى به اخذ في ملاطفته . ومن المواقف الدالة بوضوح على سوء التفاهم ان المسافر يناول العامل تذكرته فيأخذها ويتاملها بشره ويتلفظ بكلام دال على الاعجاب بها ثم يضعها في فمه ويبتلعها بعد مسحها ومضغها والمسافر ينظر اليه في دهشة وارتياع. وفي موضع لاحق يتناول العامل بطاقة المسافر ويحدق فيها بشره ويردد العبارات نفسها الدالة على الاعجاب ثم يرفع البطاقة الى فمه في حركة تدل على انه يهم باكلها كما فعل بالتذكرة منذ حين واذا سلّمنا بان الاسباب نفسها تفضي الى نتائج واحدة في ظروف متماثلة انتظرنا ان يبتلع المسافر البطاقة مثلما ابتلع التذكرة وهذا ما كان يتوقعه المسافر مرتاعا كما يتوقعه القارئ او المتفرج. ولكن العامل لا يتصرف بمقتضى منطق تصرفه السابق وانما تصرف بمقتضى منطق انسان عادى مخيبا الانتظار بل هو يبدى تعجبه من ان العامل يسيء الظن به :«(العامل يمد البطاقة الى فمه فينتفض الراكب مذعورا )/ الراكب: ارجوك لا تاكلها ... ارجوك / عامل التذاكر: اكلها / كنت اظن ماذا ... رجلا يتمتع ببقية عقل / اكلها يا الله أكلها....
هل ياكل احد اوراقا ؟/ هذا ما لم يسمع به / نسمع عن اكل لحم الخيل جراد الصحراء / بل نسمع احيانا - يا للقسوة - عن اكل لحوم الاحياء او الموتى لكنا لم نسمع ابدا عن اكل الاوراق..» (78).

---

(77) لعل هذه الحالة شبيهة باحد اعراض مرض نفسي يسمى autisme / ويختص باصابة المريض بحالة من شرود الفكر وارتباك الذاكرة والحواس تشفع بفقد القدرة على الكلام او اضطراب ملكة الكلام ومن اهم الاسباب المودية الى هذا المرض عجز الفرد عن مواجهة الواقع المحيط به وخوفه المريع منه.

(78) المصدر السابق ص 646.

هكذا يتصرف العامل تصرفا غريبا عند ما كان المسافر ينتظر ان يعامله معاملة عادية ويتصرف تصرفا عاديا عند ما كان المسافر يتوقع منه تصرفا غريبا. ويكون ذلك ايذانا بالطلاق التام بين عالم كل منهما وافتراقهما افتراقا مفجعا اذ ينتهي بقتل العامل المسافرَ طعنا بالسكين, كذلك يعيش الملك في«بعد ان يموت الملك» وحدة قاتلة رغم مظاهر الابهة المحيطة به. بل لعل وحدته مصدرها سعة سلطانه وبسطة نفوذه. ويبلغ التعبير عن الشعور بالوحدة مداه عندما يغادر الملك مجلس حكمه متوجها الى غرفته الملكية، نشاهد في الغرفة زوجته«وهي ممدة على سرير رمادي الاغطية وقد اسندت راسها الى وسادة رمادية ايضا وتهدل شعرها على جانبي وجهها الشاحب الذى زادته الاضاءة شحوبا» ويبادرها بالسؤال عن حال الابن الذى انجباه موحيا بان هذا الابن موجود في ركن مّا بالبيت، وتنساق زوجته معه في خلق عالم مليء بالاحلام لكن لا يلبث القناع ان يسقط ونكتشف في الان ذاته زيف ما كنا نحسبه تواصلا. فما كان للزوجين ابن وما كان في استطاعة الملك ان ينجب ابنا لعقمه. وما العقم المعني سوى رمز لعقم اشد وطاة عقم وجودى اى انعدام التواصل مع الاخر ومع الوجود. الطريف في الموقف ان ظاهرة اللاتواصل تشخص في صورة مسرحية حسية يمتزج فيها الكلام بالحركة وبالاشارات الموسيقية والضوئية. وتوظيف هذه الوسائل المسرحية يساعد على تكثيف الاحساس واكسابه من القوة والتركيز ما يضفي عليه مسحة تكاد تكون مادية. فالضوء في هذا المشهد خافت. «بحيث يبدو رجال الحاشية الموجودون في زاوية اخرى من المسرح كانهم اشباح»( 79) وعندما يتحرك الملك قاصدا الغرفة الملكية تصاحبه «الموسيقى الناعمة» ويدلف الى الغرفة التي«تتموج باضاءة شاحبة»( 79) ومن الاشارات الدالة على ان الشخصيتين تتصرفان وكأن للطفل حضورا فعليا قول المؤلف «يتحسس الملك ثياب الطفل الوهمي»( 80). «تقبّل الملكة كعب

---

(79) بعد ان يموت الملك ص 46
(80) المصدر نفسه ص 48

الطفــــــــل الوهمي»( 81) اضافة الى اشارات واردة في سياق كـــــلام الشخصيتين منها مخاطبة الملكة للطفـــــل بقولها :«ايه هـــل تـــدرى اننا نتحدث عنك ؟/ لا يعجبك حديثـــــي / ولهذا تدفـــع في جنبـــــي هذا الكعب المتورد»( 82) وكذلك قول الملك مخاطبا الطفل :«لا تبك .... يتغضـــن وجهك اذ تبكـــي»(83). وفي«يا طالع الشجرة» ينتابنــــــا شعور بجمود العالــــــم الذي تتحرك فيه الشخصيــــة وبقيـــــام جدار سميك يفصـــل بينها : يتجلى ذلك خاصة في بعض المشاهد الجامعـــة بين الزوجة والزوج . فهما يتحادثان في الظاهـــــر حول تجارب مشتركـــة معروفة لكليهما. وفي الواقـــع لا يحدث أحدهما الا نفسه حديثا يمكـــن ان نسمـــــيه حواريا ( 84) ويعرف هذا النمط من الحديث بان ردود المتخاطبين تتقاطع دون ان تلتقـــي. ذلك أنّ كلاّمنهما يعني مراجـــع لا يعنيهـــا الطرف الاخـــــر. وفي نهاية التحليـــــل يتكلم كل شخص لغتـــه الذاتية الخاصة به لغة تحتويه وتفصـــــله عن الاخر وعن العالم المحيط به . ولعلنا غير بعيـــدين عن بعض الامراض النفســـية الموسومـــة اعراضها علـــــى الصعيـــــد اللغوى ب«هذيان يموضـــع ( 85) الذات في لغة غيـــــر جدليـــة»( 86) الروجة تتحدث عن ابنة كانت اجهضتها نزولا عند رغبـــــة زوجها السابـــق والزوج يتحدث عن شجرته المحاطـــة بكـــــــــل رعايتـــــه. حديث المرأة يندرج في سياق زمن ماض بعيد انسحب على الحاضـــر واضحى مطلقا. اما الزوج فحديثة يخص المستقبـــــل وان بدا متصـــــلا بحال الشجـــــرة في ماض قريب,ذلك ان خشيته من اصابة الشجـــرة بـــــاذى وحرصة على بقائها سليمة يعبـــــران عن امله في رؤيتها يوما تأتـــــي ثمارا طيبا متنوعا وفيرا: -«الزوج : ( وهل يدخل حاملا ادوات الحديقــــة) الرياح اليوم ساكنة ومع ذلك تسقط بعض ثمار البرتقال. ما الذى اسقطهـــا ؟/

(81) المصر نفسه ص 50
(82) المصدر نفسه ص 50
(83) المصدر نفسه ص 48
(84) dialogisme
(85) objective
(86) لا كان «كتابات» الجزء1ص 159 p Lqcan( jacques) «écrits I»

الزوجـة (وهي مشغولة بحمل اسرتها ) / انا التـي اسقطهـا

كانت اول ثمرة / الزوج : ( وهو ينظف أدوات الحديثة ) وهذا هو الذى يربكني حقا ان تكون الرياح ساكنـة ومع ذلك ..../ الزوجة : ومع ذلـك سمعـت كلامه وفعلتها ... فعلتها بنفسـي وفي نفسـي.... وهبـت بعد رياح السعد بعد ذلك.... وجاء المال/ الزوج :هـذه الحديقـة لا تتعرض لمساقط الرياح ... ومع ذلك عندما ازهرت شجرة الـرتقـال خفت على الزهـر لكن الله سلم ولطـف/ الزوجة : نعم الله سلم ولطـف. واجتزنا ايام الفقـر.... وعند ما جاء الفرج طلبنا الخلف لكن هيهـات أنه السقط الاول كان اثر فـي رحمي نعم السغط الاول / الزوج : نعـم... هذا السقـط الذي حدث ليس على كل حال بشيء ذي بال... انه لا يعدو ان يكون ثلاث او اربـع ثمرات... / الزوجة : كان السقط في الشهر الرابـع كانت البنت قد تكونت وصارت في حجـم الكف اني واثقة من ذلك / الـزوج: نعم اني واثق من ذلك / الزوج : نعم اني واثق من ذلك لان الاغصـان كانت تتحرك ببطء / الزوجة : نعم كانت تتحرك في بطنـي... الزوج : انـا ايضا اريد هذه الحركة البطيـئة لان الاغصان الساكنة تمنع الضرر عـن الزهر» ( 87) ويستمر هذا النمط من الحوار القائم اساسا على المغالطـة وسوء التفاهم على امتداد صفحات عدة . ولعله بامكاننا ان نجمع ردود كـل شخصية على حدة ونضم بعضها الى بعض لنؤلف منها حوارا داخليا قائم الذا ت مماثلا في مستوى الملفوظ لحوار الطـرف الاخر مقابلا له في مستـوى المدلول والمرجع المعنـي بالكلام، ويبلـغ انعدام التواصـل بيـن الشخصيتين نهايته في مشهـد لاحق عندما تمتنع المراة باصرار عن تعييـن الوجهة التي قصدتها او المكان الذى حلت به مدة غيابها. ويتجسم الطـلاق النهائـي بينهما تجسما ماديا باقدام الرجل على قتل زوجتـه.

وقد لاحظنا ان«رحلة قطار» تقدم شخصيات تتسم في تصرفاتهـا وكلامهـا بالسذاجـة واذا اتفق ان حاولت احداها الاتصال بالاخرى والتواصل معهـا خانها لسانها وجاء كلامها سقيما مبتذلا وتعذر التواصل . واكثر المواقـف

---

(87) يا طالع الشجرة ص 47

طرافة في التعبير عن ظاهرة اللاتفاهم في المسرحية تلك المتصلة باختلاف رؤية الشخصيات للاشارة الضوئية. اللاتفاهم يعرض من خلال هذه المواقف في صيغته المجردة الخالية من كل شرح او تعليق يعرض وكانه حقيقة محددة لوضعية الشخصية الوجودية في جوهرها الخالص بصرف النظر عن الظروف الموضوعية او الذاتية المبررة لتبني هذه الوجهة او تلك. وان جنحت احدى الشخصيات الى تبرير موقفها جاء تبريرها سقيما مبتذلا. مما يدل على انعدام الحجة لتبرير الشخص مسلماته واقناع غيره بها : فهذه امراة ترى الاشارة خضراء شبيهة ب«عود البقدنوس»(88) ومدرس المحفوظات والخط العربي يراها صفراء (89) ولما يلتمس السائق منه ان يراجع رُؤيَتَه ويمعن النظر بجيبه المدرس بحنق بانه يراها صفراء وانه حر في رأيه . ويقول «الشيخ» إنه يراها خضراء ويضيف معبرا عن قناعته بما يرى وارتياحه له : «ولله الحمد من قبل ومن بعد» اما «البك» فيراها بيضاء والدليل (!) انه طلب صنفا سمك والسمك يشرب عليه نبيذ ابيض» (90) ويحتد الخلاف ويبلغ الصراع اشده بين مجموعات كل منها ترى للاشارة لونا يختلف عما تراه المجموعات الاخرى مفضيا الى شبه ضوضاء لا نتبين منه سوى الكلمات التالية : «خضراء» «حمراء» «صفراء» هكذا يقدم الخلاف قائما في جوهره الصرف فلا نعرف من اخطا ومن اصاب ونزداد شعورا بلا جدوى الخلاف وعبثيته عندما نكتشف في النهاية ان الاشارة غير موجودة .

## 4ـ الالم

قد يكون الالم وليد الشعور بالضيق والفراغ وقد يكون وليد الفشل في تحقيق التواصل وقد يكون وليد هذه الاسباب مجتمعة . المهمّ انه شعور قائم في المسرحيات الطليعية مع تفاوت في حدته وتباين في مظاهره وطرق تجسيمه . ولا يفوتنا ان نشير

---

(88) رحلة الربيع ص 121 —
(89) رحلة الربيع ص 122
(90) رحلة الربيع ص 125

الى ان هذا الشعـــور يعد ايضا مقوما من المقومـــات المعنوية للمسرح التقليدى. الا انه في هذا المسرح يعود في معظم الاحيان الى اسبـــاب ظاهرة معروفـــة تسعى الشخصية الى تجاوزها وتحقيـــق سعادتهـــا او عظمتهـــا من خلالـــه وبالرغـــم منه بينما يبدو في المسرحيا ت الطليعية مقترنا بوضعيـــة الشخصية الوجودية اقترانا عضويـــا نهائيا فهذا الملـــك المحاط بمظاهـــر العظمـــة المتصـــرف الاوحد في شؤون الدولـــة واقدار الناس يكشـــف فجـــاة عن شعـــوره بالضيـــق والارهاق «اوف ما هذا الضجـــر» ويوجه مرة اخرى خطابـــه للشاعر قائلا لـــه في لهجة تملؤهـــا المرارة :«هل تـــدرى اني رجل ترهقـــه الاعباء» (91) ولما يستبد بـــه الانـــس وهو المظهـــر الطريـــف في المسرحية يسعـــى الى تجرعه كليـــة جاعلا منه ثمرة يستمرئ بطعمها في الوهم. ويتضخم الوهم وتدب فيـــه الحياة واذا به يستوى مخلوقا حيا بل كائنا بشريا سويا. هكذا يلـــج وزوجتـــه هذا العالم الموحش الخصب فيتحدثان عن ابن اثمـــره حبهما المقموع وحياتهما العقيمـــة الجدباء :« الملك : ( مخاطبـــا زوجتـــه ) : هل اغفيـــت قليلا هل نام الطفـــل؟/ اخشى ان يفسده التدليـــل الزائـــد / فالتدليل كحلوى السكر يفســـد ما يتجاوز منه الحد /... بس.. بس.. اضحك اضحك يا طفلـــي الادرد / اضحك... اضحك بس... بس ما احلى ضحكته العذبـــة... هل اتعبك اليوم ؟/ الملكـــة : لا كان رقيقا كالنفـــس المنهدج / يستغـــرق في النوم الى ان تندى جبهته بالنوم المتموج / ثم يُفيـــق كالنورس فوق الموج/ كي يسالنـــي حاجته من زاد الحب / او يرشف ما يكفيـــه من ذوب القلب / حتى اذا شبع استرخى في رقة» ( 92) من الواضـــح ان الشخصيتين تحاولا ن ان تهربا الى عالم وهمي وان تحققا بواســـطة ما تهيئه لهما الكلمات من صور ذهنية ساحرة ما عز عليهما تحقيقه في الواقع .

---

(91) بعد ان يموت الملك ص 17
(92) المصدر نفسه ص 47- 48

الطفولـــــة رمز البراءة والتواصــــل التام مع الذات ومع الوجود رمز الغردوس المفقود الذي لا يفتا الانسان ـ حسب ما يرى علماء النفـــــس ـ ينشــــده وينزع اليه في اطوار الحيـــاة التي تعقـــب انشطـــار الانسان الذاتـــــي.يتجلى للشخصيتين هذا العالم البديـــع عالـــم الطفـــولة بكل ما يحمله من احلام بريــــئة وصور جميـــلة خصبة. ويمضيان منساقين في تيار لعبتهما اللذيــــذة المرة ممعنـــين في الاستمتـــاع بحفـــر جرحهما الدامي حتى الثمالــــة فيريان ابنهما وقد غدا رجـــلا مكتملا «ـ الملك : سيكون إنهافي صورة بشـــري سأعلمه ان ينظـــــر متهما في عينـــي من يمثل امامه / ويطيــــل التحديق الى ان تتخاذل اعضاء الخصـــم فيهوى كي يلثم قدميه / الملكة : ساعلمه الحكمة / الملـــــك: كمؤرخـــي الرسمي / الملكة : والشعر»( 93) ويترامى الى مسامعهمـــا وهما ماخوذان بما يتراءى لهما في الاحلام صوت موسيقـــى ـ موسيقـــى هادئة ناعمة وكانمـــا صادرة من بعيـــد من اعماق الذات . لقـــد غمرهما شعور بسعادة كليـــة سعادة تكاد تكون حسية وتحول العالـــم ـ في لحظة اخترقت حدود الزمن وعادا فيها متحدين اتحادا كاملا مـــع الذات ومع المطلـــق ـ الى فسحـــة فضائـــية لا نهائيـــــــة كل شـــيء فيه يوحي بالجمال : اضواء تشع متلالئـــة وستائـــــر شفافـــة مسدولة وعرائـــس ترقص انها سعادة طفل.سعادة من يكتشـــف العالم لاول مرة في نظرة مشدوهة مليئة بالاعجاب :«الملكة : هل تسمـــع موسيقـــى؟ الملك : من اين تجـــيء/ الملكة : انا أسمعها اتعرفهـــا الان / اسمع هذى انغام الشجن الزرقاء تتعلق في الاستار المسدلـــــة هناك/ هذى انغام الفرج الوردية / تتراقص حول المصباح الشاحب/... انظر ما احلى رقص الانغام الزرقاء / ذائبة في خصـــر الانغام الورديـــــة/ ضجـــي وارتفعـــي وانطلقي نحو القمة / ياجوقية موسيقى الليل المسحورة»(94)

---

(93) المصدر نفسه ص 51
(94) المصدر نفسه ص 55 ـ 56

ولئن كانت للكلمات القدرة على خلق صور جميلة تعيد للمرء الشعور بالانتماء الى العالم فهي غير قادرة على جعل هذه الحالة تستمر الا اذا اصيب المرء بحالة جنون متواصلة .وهكذا لم تطل بهما الرحلة فسرعان ما سقط القناع وانكشفت وضعيتهما في حقيقتهما العارية وعادا منكفئين على نفسيهما يطويان اوجاعهما الدفينة وألمهما المكبوت المفجر:«الملكة : انك تدرى انا لا نملك طفلا/ انظر هذا فرشي خال لا تتحرك فيه الا اطراف الوهم / ساقا الوهم ... ذراعا الوهم / هذا طفل من كلامات / أمضت بنا اللعبة حتى هذا الحد / ما اغرب ما صنعته السنوات بنا.... نمت الكلمات الى ان صارت اشباحا وظلالا / لكن ما اصعب ان تصبح هذى الكلمات الثلجية/ مخلوقا من لحم دافيء»/ ثم تضيف في صرخة يائسة «ليس لنا طفل / انه اليأس /»( 95) وان كان الاوفق فنيا عدم التعبير عن معنى الياس والالم بعبارات صريحة . كذلك جنحت الاميرة ووصيفاتها في «الاميرة تنتظر» الى التلهي بلعبة شبيهة بهذه . فلقد طفقن يحاكين كل ليلة - والليل مفجر الاوهام - اوجاعهن ويجتررنها في الخيال . هن يحاولن تبديد العذاب بمزيد من العذاب وتناسي القلق بالانصهار في دورة القلق «الوصيفة الاولى : هذا ميعاد مواجدنا الليلية / الجرح يريد السكين »( 96) وفي موضع اخر تدعو الثالثة زميلاتها الى العودة الى محاكاة المهن الطقسي قائلة :«هيا نعود الى مواجدنا الليلية»( 97) ولعل ما قاله سارتر في معرض حديثه عن شخصيات جيني من انها تموت حياتها وتحيا موتها في اليوم مرات يصدق تماما على المسرحية المعنية . هن ميتات علقت باذهانهن بعض ذكريات الحياة فظللن يستعدنها في ادوار تمثيلية على نحو من الدقة

(95) المصدر نفسه ص 56
(96) ديوان صلاح عبد الصبور المجلد ١ ص 358
(97) المصدر نفسه ص 395

والنظام لا يعادلـــه الا وعيهن بعبث ما يقمن به ولا جدواه. لقد استحال اليأس فجاة فضاء تمارس فيـــه حركات طقوسية رتيبـــة رتابـــة تلك الحركات المنبعثـــة وكانما من زمن منسي: « تصعـد الوصيفتـــان تحملان بضعة اطباق واقداح فارغـــة تنشغلان بصفها على المائـــدة ثم يتبادل الثلاثة النظـــرات ويقفن كانهن في صلاة وتنيـــــة..» (98) تجلس الوصيفتان الاولـــى والثالثـــة على الارض في الظـــلام وتنهض الاميـــرة متهادية لتتمدد على المائـــدة في وضع اغراء... وتختفي الوصيـــفة الثانـــية لحظة لتعود وعلى وجهها قناع رجل (99)/ تهبط الاميـــرة عن المائـــدة وتدور هي والوصيفة الثانية دورة حولها لتجد الوصيفـــة الثالثـــة وقد ارتدت قناع الملك تصعد الى المائـــدة وتغفـــى فوقها» (100) وكما يسعين الى تبديـــل اوجاعهن بتجرعها وممارستها عن طريق التمثيـــل كذلكن هن يسعين الى تجاهلها بتصنع اللهو والعبث ومحاكاتهمـــــا:

«الوصيفة 1 : الضحك لذيـــذ/ الوصيـــفة 3: خبز القلب / الوصيفة 1: خمـــر مجانية / الوصيفة 2: اه لو نملك ان نضحك حتى الموت / لو متنا في شهقـــة ضحك / الوصيفة 1: دوما تحيين على ذكر الموت / حتى في لحظات البهجـــة/ الوصيفة 3: ايه يا بنيتي / فلنغتنم اليوم فانا لا ارى ما يحمل الصبـــح/ الوصيفة 2: اعتدنا الا يحمـــل الا وطاة تذكرات الامس / الوصيفة الثالثة: فلنضحك / الوصيفة 1 : فلنضحك / الاميرة : فلنضحك» (101)

ولكن الضحك نفسه امســـى مستعصيا عليهن استدراره . انهن يعشـــن حالـــة من الاجداب النفســـي والاستلاب الروحي قائلـــة :«الاميـــرة: فلنضحك / الوصيفة 1: لم تضحك مولاتي؟/ الاميرة : لم لا تضحك ام الخير ؟/ الوصيفة 2: لم لا تضحك بره ؟/ الوصيفة 2: لم لا تضحك مغطوره ؟» (102)لقد

---

(98) المصدر نفسه ص 367
(99) المصدر نفسه ص 396
(100) المصدر نفسه ص 405
(101) المصدر نفسه ص 381
(102) المصدر نفسه ص 383

خالـــف الضحك موعـــده معهن والحال انه مجانـــي ولا يكلف صاحبــــه عسرا ولا يلزم الا سلوكهن الظاهـــــر والدور الذي هن مدعوات الى القيام به. «الوصيفة الاولى : انا اضحك لكن بره / الوصيفة 2: انا اضحك لكن ام الخيـــر/ فلنضحك جميعا في صوت واحد ( ينخرطن في الضحك الى ان يبكين )» (103). هكذا هن يعشن ثنائـــية مستحيلة يمكن تلخيصها فيما يلي : اما ان الضحـــك المرغوب فيه ( الضحك يرادف التسلية بالمفهوم البســكالـــي) يتعّذر عليهن اثارته ويصبح غريبا عنهن او هن غريبات عنه واما يفضـــي الى البكـــاء اى الى الالم. وفي كلتا الحالتين هن لا يعرّفن بكونهن كائنـــــات ضاحكات. الضحك عندهن منســـي او هو طقســـي بمعنى انـــــه ينتمي الى واقـــع غيـــر واقعهن :«الوصيفة 3: ماذا كنا نفعل؟/ الوصيفة 2 : كنا قد اتممنا دور الضحك المفضي للدمع / الوصيفة 3: فالان اوان الحفلة» (104). هن مقيمات في الالم الذي امسى محددا لوضعيتهن ملتصقا بهـــن التصاقا عضويا. الى هذا يتجسم في بعض المقاطـــع المنقولة التناقض بل الطلاق المأساوي بين الفكر والحركة القول والممارسة او الفعــــل وكأن الانسان انقسم الى شطرين منفصليـــن ينكر احدهما الاخـــــر. ولا يقل الم العامل في «مسافر ليل» عن ألم سائـــر شخصيات عبد الصبـــور الرئيسية. فلئن بدا لنا شديدا عاتيا فلاخفاء ضعفـــه والام نفسه الدفينة هو مرهق في عمله يعانـــــي أعباء شديدة الوطاة «العامل : / انــــي / محروم من النوم لا اغفو الا ساعات في الاسبوع اتجرع مائتـــي فنجان فـــي اليوم اكل اكلا مسلوقا حتى فسدت امعائـــي واعتل جسدي» (106) ولم يتمالـــك عن البكاء بكاء صبيانيا مضحكا بدون شك الا انه يفضح ما يعانيه من حزن دفين مما حدا بالمسافـــر الى إبداء الشفقة عليه شفقة كذلك لا تخلـــو من تضخيـــم مضحك - تعاطفا او تملقا :«الراكب : لا تحزن يا مولاى / دمعـــك اغلـــى من ان تسفحه» ألم العامل ألم مادى جسدي في ظاهره ولكنـــه

(103) المصدر نفسه ص 395
(104) المصدر نفسه ص 396
(105)
(106) صلاح عبد الصبور الديوان ا ص 632

يخفي الما امر من ذلك واعمق الما ميتا فيزيقيا استبد بنفسه كما استبد بالبشر جميعا ذلك ان الاله قتل او تخلى عن هذا الجزء من الكون«ولم يعد يعطي شيئا قط»( 107) مما افضى الى اختلال نظام الوادى ـ الكون وتدهور شؤونه. من ثم تولدت المحن والشرور واستقر الالم في النفوس واضحى قاسما مشتركا يسم الجنس البشرى قاطبة.

وتتجلى ظاهرة الالم فيها طالع الشجرة» مستعيرة وجه اللامبالاة والرتابة. فالزوجة والزوج يطويان المهما في تصرفات عادية رتيبة. هي في شؤونها المنزلية وهو في اشتغاله في الحديقة وصرف عنايته الكاملة الى الشجرة. وبين الطرفين جدار سميك من الصمت المعبر عن الم دقين مكتوم لا يفصح عن نفسه وكان الشخصية تلوذ بالصمت وتعمد الى كبت ما يعتمل في ذاتها من مشاعر الوحدة والالم امعانا في تعذيب النفس اى هي تحاول الهروب من العذاب بمزيد من محاصرة النفس ومزيد من العذاب.

اما في «الفرافير» فالظاهرة تتجلى في صورة اخرى اظهر خصائصها «التمبذل» من ذلك محاولات الشخصيتين العابثة ان تهربا من واقعهما الاليم بتقمص ادوار وهمية. ولكن تبوء هذه المحاولة بالفشل. اذ ما إن تبادران بالقيام بدور حتى يسعى القلق اليهما من جديد وتنسيان ماهما بصدد فعله وتعودان الى نقطة البداية. وكما عجزتا عن تبديد المهما بهذه الوسيلة استحال عليهما كذلك تبديده بالهروب الى الحلم. فالسيد يستغرق مدة لحظات في حلم لذيذ آية ذلك انه غضب لما ايقظه فرفور المتبرم هو الاخر بوضعيته والراغب في الهروب الى حلم سيده طالما ان الحلم من نصيب الاسياد وحظهم. ويسأل فرفور سيدّه ان يقص عليه

---

(107) المصدر نفسه ص 669

ما راه في حلمه ولكن السيد يابى ذلك باصرار محتفظا في انانية لنفسه بمارآه. ولعل امتناعه عن قص ما راه لا يعكس نزعة سادية موجهة نحو صاحبه بقدر ما يعبر عن فشله في تحقيق ذاته او سعادته بالحلم. ذلك ان الحلم نفسه اضحى مطويا خلف حجب كثيفة من الضباب هو، يحلم بانه يحلم بانه يحلم،(108).
من وجوه الظاهرة ايضا في المسرحية ذاتها تعمّد فرفور محاكاة الهنود الفقراء اذ يتخذ اوضاعا (109) جسدية مولمة تعكس على صعيد التعبير الجسدى المادى المحسوس ما تعانيه الشخصية من الم معنوى خفي : „فرفور مشغول عن السيد بالقيام بحركات يحاول بها ان يضع جسده مثل فقراء الهنود في اكثر مواضع تعذيبا وايلاما„( 110).
وفي موضع اخر يحاول الضحك طلبا للتسلية ونسيان ما هو مقيم فيه من الم ( اذا اعتبرنا ان الضحك من وجهة فلسفية يعبر عن نجاح الانسان في تجاوز وضعيته ) ولكن يتعذر عليه ذلك وتسفر محاولته على تمطيط شفتيه تمطيطا اليا شبيها ب „التكشيرة„(111) الخالية من كل بهجة حقيقية. وواضح ان الاشارة ترمز لتجمد عواطف الانسان وفشله في تجاوز ازمته او التسلي عنها. ويبلغ الالم بالشخصيتين غايته فتلتمسان التخلص منه بالانتحار شنقا بطريقة تذكرنا بافعال المهرجين في „السرك„ في صيغتها الاكثر اضحاكا ومأساوية في آن. فهذا عامل الستار الذى ينتظر بفارغ صبر ان تنتهي المسرحية ليغلق الستار ويعود الى بيته ينصحهما بالانتحار مادامت كل سبل الخلاص في الحياة مسدودة ووضعيتهما ميؤوسا منها فضلا عن انهما فيها يقول العامل ليستا بارفع قدرا ولا اجل شانا من روميو وكليوبترا واضرابهما ( 112) وتصادف النصيحة من نفسيهما هوى فتطلبان منه

(108) نحو مسرح عربي ص 186
(109) posture
(110) المصدر السابق ص 228
(111) المصدر نفسه ص 191)
(112) المصدر نفسه ص 255

ذات معذبة منشطرة عاجزة عن تحقيق نفسها كما انها عاجزة عن تحقيق التواصل مع الغير ومع الوجود. والطريف انه قلما يعبر عن هذه المشاعر عن طريق التحليل والشرح انما تقدم في اكثر الحالات في صورة مادية محسوسة وفي بعض الاحيان مبتذلة او مضخمة مثيرة للضحك. لقد فارق الانسان ذلك الشعور بالجلال المقترن بالماساة التقليدية واصبح الانسان في وحدة مطلقة في عالم لا يرتكز على مبادىء ولا قيم مسبقة ولم يعد له من صلة تشده اليه بعد ان فَقَد الاهل والبنين الثروة والجاه وفارقه الشعور بوجوب خلق مبادىء تعوض ما فقده وتؤسس عظمته وبات عجزه عن تحقيق السعادة واضحا. بل هل هو انسان هذا الذي يتكلم ولا يحسن الكلام بل لا يعرف ما يقول وكأن ما يتفوه به يخترق وعيه وكانه اصبح مكبر صوت يتحدث باسم باث ـ لعله ذاته العميقة ـ بعيد خارج عن كيانه ويتحرك وكأن حركته تلزم شخصا آخر. هل هو انسان هذه الآلة الصماء التي تتصرف وفق ارادة غير ارادتها وبمقتضى دوافع غريبة عنها؟ الوضعية الانسانية اصبحت تعرض من خلال كائنات منقسمة الشخصية فاقدة الهوية مصابة باعراض مرضية عدة تتجلى من خلال استعمالها الكلام على ذلك النحو المفكك المبتور . والقدر لم يعد يتخذ وجه مرنوش او يمليخا اصبح يسمى عبده وعبدون وعبادا . قدر يوزع الانسان اقساما ويشتته ذرات. والشخصية ـ وهنا يكمن منتهى الهزل ـ مضطرة ان تعيش مع اجزائها المتفرقة ومع الاخر في لا تواصل مستمر، إنها الماساة في صورتها المعكوسة اى بعد ان جردناها من معاني العظمة . الماساة المثيرة للضحك لكنه ضحك فظ غليظ . ما ان يرفع

الستار حتى نجد انفسنا امام قوة هائلة تخترق الشخصية ولكنها قوة تستعير قناع الهزل والتهريج وتجر الشخصية بهزلها ذاته الى حيث لا تعرف.

ولكن للماساة وجه اخره وجه سياسي سنحاول ابراز اهم معالمه في الفصل التالي.

## الفصل الثالث : المضامين السياسية والاجتماعية : من رفض الوضعية الوجودية الى رفض الاوضاع السياسية والاجتماعية

ركزنا في معرض تحليلنا مضامين المسرحيات الطليعية على الجانب الوجودى لاعتبارنا انه يحل من هذه المضامين محل الصدارة الا اننا نجد الى جواره مضامين اخرى تتصل بوجه آخر من وجوه تعامل الانسان مع محيطه ابرزها المضامين السياسية التي تؤلف والمضامين الوجودية الارضية المشتركة في عدد من المسرحيات الطليعية للماساة الانسانية. واذا توفرت في بعض المسرحيات الطليعية الغربية هذه الخاصية القائمة على مزج الوجودى بالاجتماعي فلعله من الادعى ان تتسم بها مجموعة اوفر من المسرحيات الطليعية في مصر نظرا لدقة الاوضاع السياسية التي كانت تمر بها البلاد في تلك المرحلة الخطيرة من تاريخها . الا انه يتعين علينا ان نشير الى ان نسبة الالحاح على الموضوعات ذات المدى السياسي تتفاوت من مسرحية الى اخرى. فنحن لا نكاد نجد لهذه الموضوعات أثرا في «يا طالع الشجرة» و«رحلة صيد» و«الاميرة تنتظر» ومسرحيات محفوظ الخمس وأ ثرها باهت يلوح خلف ظلال كثيفة من المعاني الوجودية في «مسافر ليل» و«بعد ان يموت الملك» و«لزوم ما لا يلزم» و«رحلة قطار» وهي واضحة جلية في مسرحيات ادريس الثلاث اذ تعتبر فيها الى جانب الموضوعات الوجودية الدعامة الاساسية لمضامينها حتى انه ليصعب رسم الحدود الفاصلة بين ما هو وجودى وما هو سياسي وتبين الى اى حد تبدأ ماساة هذا وتنتهي ماساة ذاك. اننا ازاء ظاهرة طريفة - سنبرز موطن الطرافة فيها في الباب الاخير من بحثنا - بقدرما هي معقدة عسيرة التحليل.

ما يلفت النظر ان استخدام بعض المؤلفين ( ونخص بالذكر منهم ادريس) اساليب الطليعة لمعالجة قضايا سياسية اضفى على هذه القضايا مسحة عدمية وانجرّ عن ذلك التباس المضامين وصعوبة معرفة نصيب الماساة الراجع الى الاوضاع السياسية ونصيبها المتولد عن الاوضاع الوجودية . وعلى سبيل المثال مفاهيم القلق والشعور بالفراغ والضياع ومحاولة

ملء الفراغ بافعال تافهة مفاهيم قائمة في "الفرافير" تشع فيها من البداية الى النهاية. ومع ذلك نستشف من خلال هذه الافعال دلالات سياسية مفادها انه يستحيل اصلاح الظروف الموضوعية وتحقيق السعادة للانسان في ظل الانظمة السياسية مهما تكن الايديولوجية المتبعة ما دام الانسان انسانا.ويتوّج يأس الشخصيتين من امكانية اصلاح هذه الاوضاع باقدامها على الانتحار. أفلا تعود من ثم المأساة السياسية الى مأساة وجودية والمأساة الوجودية الى مأساة سياسية؟ وعندما نروم المضي في التحليل الى النهاية ونحاول معالجة المضامين من جميع وجوهها ولم نلزم انفسنا ربما اعتباطا - باختيار وجهة نظر واحدة هي الوجهة الوجودية - لم نأمن الوقوع في التضارب وهو تضارب لم تسلم منه الدراسات المفردة لمعالجة المسرحيات الطليعية من حيث مضامينها. الا ان التزام الموضوعية والحرص على الاحاطة يقتضيان منا الا نعنى بجانب من المضامين ونصرف النظر عن جانب اخر. على انه يتعين علينا - حرصا على تجنب اللبس والتضارب - ان نحل هذا الجانب في محله الصحيح من الكتابة المسرحية عند كتابنا "الطليعيين".

## 1- القهر والاستبداد

بين التسلط من حيث هو مدى وجودي يرمز لعجز الانسان مهما يبلغ نفوذه وتتسع سيطرته عن التغلب على الموت والتسلط في مداه السياسي المطلق غير المظروف زمانيا ومكانيا تتضاءل في بعض المسرحيات الطليعية الحدود ويسهل الانتقال من احد المستويين الى الاخر. وقد كنا عالجنا في مواطن سابقة المعاني الوجودية المجسدة في مسرحيتين طليعيتين هما: "بعد ان يموت الملك" و"مسافر ليل" وسنتناول الان بالدرس المظهر السياسي الكامن فيهما او ما يعد كذلك فنرسم معالمه ونوضح مداه.

فمن العلامات الموحية بالسيطرة والتفرد بالحكم في «بعد ان يموت الملك» تضمين الكاتب مسرحيته اشارة تفيد بانه بامكان المخرج وضع قطعة قماش على ظهر كل فرد من افراد حاشية الملك تدون عليها مهنته وتكون شبيهة بالارقام التي توضع على قمصان لاعبي الكرة. وكان اشار في موضع سابق مباشرة الى ان كل هؤلاء الرجال يرتدون ثيابا متشابهة زرقاء. فهاتان الاشارتان تدلان - فيما تدلان عليه - على ان الملك يعامل الرجال المقربين اليه - ومن باب اولى الرعية - معاملة السيد لعبيده والمالك لمماليكه ويعتبرهم دمى بين يديه يحركها حسب مشيئته ووفق ما تمليه عليه اهواؤه. وعلى صعيد التعبير المسرحي نلاحظ ان الكاتب يختصر مادة التسلط والهيمنة وهي مادة معقدة في صورة محسوسة مباشرة وعابثة بغلظة تناقض في عبثها الغليظ ما يفترض ان يكون عليه مجلس الملك من جد ووقار. وتزداد صورة الملك الاستبدادية وضوحا في المواضع التالية من المسرحية اذ نراه يمارس السلطة متحللا من كل المعايير الاخلاقية والدينية . من ذلك انه يامر قاضيه بتزويج مناديه الألكن باحدى الغانيات دون استشارة المعنيين بالامر لكنه سرعان ما يتراجع في قراره ويصدر امرا يقضي بحل عقدة الزواج بدعوى ان قامتي الزوجين غير متناسبتين: «الملك ايه لولا ضعفي نحو القيم التشكيلية / التكوين رديء مملوء بالاخطاء الفنية / ياقاضي السوء / افصل بينهما ولتحفظ هذه المرأة للخياط/ فهو طويل القامة نوعا مّا» (115) والقاضي يستجيب لارادة الملك استجابة آلية وإن اتفق أن أبدى ملاحظة لا تتفق وما قضى به الملك فليس للمعارضة باسم مبادىء الشرع او القانون وانما لتذكير الملك بما كان اصدره من قرارات تتنافى وقراره الجديد :«القاضي: مولاي /قد يذكر قانونا اصدره / يقضي الا ينعقد العقد سوى في بين المال»(116).

---

(115) بعد ان يموت الملك ص (27)
(116) المصدر نفسه ص 25.

لكن ما يقرّه الملك اليوم يمكن ان ينقضه في اى وقت شاء دون مبرر ودون استشارة اهل العقد لا وازع يردعه ولا ضمير يصده هو المتصرف الاوحد والحاكم المطلق واليه بمفرده يعود تسيير امور الدولة.هو الكل في الكل وما عداه ظل زائل :«الملك : ما هذا يا قاضي السوء / مادمت انا صاحب هذى الدولة/ فانا الدولة انا ما فيها انا من فيها / انا بيت العدل وبيت المال وبيت الحكمة بل اني المعبد والمستشفى والجبانة والحبس/ بل اني انتم وما انتم الا اعراض زائلة تبدو في صور منبهمة/ وانا جوهرها الاقدس»( 117). وما على القاضي الا ان ينصاع انصياع العبد الذليل لسيده بل هو يعبر عن شدة اعجابه بما تفتق عليه ذكاء الملك من لطيف الفتوى امعانا في التملق :«القاضي ما اروع هذه الفتوى يامولانا العظيم / لا ادرى كيف تولّت عن ذهني المعتم / انك لتغدو دوما بلطائف فطنتك الفقهية / ساسجل هذى الفتوى في اوراقي وسأكتب عنها كنا في موسوعتي التشريعية»( 118).

وفي مشهد آخر يصدر الملك امرا يقضي بقطع لسان الخياط خشية ان يذيع ما كان من أمر إهدائه قطعة المخمل البيضاء وما استتبع ذلك من تغيير شعار الدولة وجعله ابيض معتبرا ان قراره المذكور تقتضيه مصلحة الدولة وسلامتها وانه من علامات حسن التدبير.

«الخياط : هل هذا من غضب مولاى؟/ الملك / لا شأن لسخطي او لرضائي في هذا الامر / بل هذا من تدبير شؤون الدولة/ إني أُنزع مضطرا هذى الراس المبتذلة/ راسا لا ثمن لها كي احمي اغلى ما نملك/ وهو جلال الملك / لا ارضي ان تخرج من هذا القصر / مملوءا بطنك الفارغ بفقاقيع الفخر / ... يا جلاد خذ منه التصميم ...

---

(117) المصدر نفسه ص 25

(118) المصدر نفسه ص 26

وانزع اصل لسانه / من حنجرتـــــه / حتى تنجو الدولـــــة من ثرثرته »( 119)
ونراه في مشهد اخر يطلب وزيـــــره ليستشيـــــره في كيفيـة وضـــــع ازرار قميصـــــه وكأن المسالة تستحق عنايـــــة خاصة. ولما يحجم الوزير عن ابداء رايـــــه خشية اغضاب الملك على اغلـــب الظن يعتبـــر الملـــك ذلك منه تقصيرا ويوصيـــــه ان يـذكـــره يوما بان يامـــره بقتل نفســه.
« الملك : شاركنا الراى... هذا الزر اليس من الانسب ان يرتفـــع من الصدر / حتى قرب الرقبة / ما هذا ... تطوير لا / بل ان الانسب ان ينتقل مـــــن الجيبيـــن الى الكمين / هذا يجعلـــه اجمل ما رايك ؟ / الوزيـــــر الراى لمولاى / الملك /: ايهما افضـــل .. الجيبين ام الكمين ؟/ الوزير: ما قد ينطق به مولاى/ الملك : انت غبـــي عد لمكانك ذكرني يومـــا ان اصدر لك / امرى ان تقتل نفسك / الوزيـــــر : سأذكـــر مولاى »( 120).
ثم يعبـــر الملك عن حاجتـــه الى نصيـــب من الراحة اذ انهكـــــه فيما يدعـــي التعب وأرهقه «أمر تصريـــف شؤون الدولة »( 121) وعلى صعيد التعبيـــــر المسرحي يلفتنا تركيـــز الكاتب على التافه من الاقـــوال والافعال وتعمده تضخيمها ولعلـــه يهدف من وراء ذلـــك الى ابراز السلطة في مظهرها البشـــع الغليـــظ الزائـــف فبثير لدى القارىء نفورا ويحمله على الثورة عليها.

ومن اكثر المواطـــن تجسيما لطريـــقة الكاتب في تعرية سلبيـــات النظام الاستبدادى وفضح زيـــفه حديث المؤرخ الى الملك عن الشعارات التـــي تبنتها الدولـــة في مختلـــف مراحل تاريخها ومن خلالها نكتشف كيفيـــة استخدام السلـــطة اللغة وتوظيفها لها خدمة لمصالحهـــا وضمانا لبقائها :
« المؤرخ : كان شعار الدولة في ذلك الوقت/ البس ثوبا ابيض / يغدو قلبك ابيض/ الملك / لِمَ ابدلناه ؟/ المؤرخ : كنا ندعو للنسيان الابيض/ ولطرح الماضي في الاكفان البيضاء / ومواجهـــة الايام القادمة بفكـــر ابيض / الملـــــك/

---

(119) المصدر نفسه ص 44
(120) المصدر نفسه ص 39
(121) المصدر نفسه ص 45

ماذا اخترنا بعدئذ من الوان ؟/ المؤرخ ( ناطرا في اوراقه ) اللون البني كان شعار الدولة في ذلك العهد / اليس ثوبا بنيا / تصبح رجلا وطنيا / لم يقدر بعض العامة ان يرفعوا اللحطات التاريخية / ان يَدّعوا الايام الميتة وموتاها ويعيشوا للغد/ وتمثل هذا في بعض العجزة من فئران الكتب / الصفراء ومنقسمي الشخصية / فدعونا للحقد على الماضي لم نك نبغي حقدا اسود / وطلبنا منهم حقدا بنيا..( 122) ثم استبدل باللون الازرق ان كانت راية الدولة تنشرها ريح السعد على بحر الافاق / ( وكان ) اسم جلالته يبصره الرائي من كل مكان / منقوشا بحروف من نور وضاء/ في ثوب القمر البني / او في استار السحب الزرقاء( 123) في ظل الانظمة القمعية الاستبدادية تتحول اللغة من اداة للتخاطب والتعريف بالحقيقة الى اداة قمع وتضليل وذلك عن طريق التلاعب بما تحمله من شحنات دلالية وجعلها تعبر عن غير ما تعنيه وتدل عليه اى عن غير الواقع .

ويرى بعض الدارسين ان«مسافر ليل»تتضمن دلالات سياسية وتجسم علاقة السلطة المستبدة بالمحكومين المضطهدين العاجزين عن الوقوف في وجهها وفرض ارادتهم عليها. ولعل اكثر الدارسين وضوحا في التعبير عن وجهة النظر هذه هو ماهر شفيق فريد في مقال له نشر بمجلة فصول وعنوانه «مسرح صلاح عبد الصبور : المعنى والمبنى »( 124) وسنحاول الوقوف على اهم الافكار الواردة في هذا المقال. فبعد ان يشير الدارس الى ان«مسافر ليل»ملهاة سوداء « من صنف ملاهي بيكت ويونسكو» ( 125) يتطرق الى تحليل شخصية العامل مبرزا دلالاتها السياسية مزاوجا بينها وبين صورة الحاكم المستبد معتبرا ان هذا العامل«طاغية متنكر يلعب دور الاله ويؤمن انه انما يفعل ذلك لصالح المحكومين ويتحمل الكثير من اجلهم ثم لا يلقي بعد ذلك جزاء ولا شكورا »( 126).

---

(122) المصدر نفسه ص 34–35
(123) المصدر نفسه ص 36–37
(124) فصول المجلد الثاني العدد الاول اكتوبر 1981 من ص 117 الى ص 129 وقد سبق ان نشر المقال في مجلة المسرح العدد 72 فيفرى 1970 .
(125) المصدر السابق ص 121
(126) المصدر السابق ص 122

ويتعرض الى التهمة الموجهة الى المسافر والمتمثلة في انه تعمد قتل الاله وسرق بطاقته الشخصية ملاحظا ان هذه التهمة صدى لنظرية نيتشة المعروفة القائمة على وجوب قتل الاله واحلال الانسان محله. ثم يشير الى كيفية تجسيد المفهوم السلطوي مسرحيا فيقول:«في هذا العالم العبثي حيث الابيض اسود والاسود ابيض يحفز العامل كي يجلس في اعلى العربة فوق رف الحقائب ويدلي ساقيه ويؤرجح قدميه على راس الراكب فيم العجب وقد قالوا قديما ان القانون فوق رووس الافراد ؟»(127) ويعتبر ان العامل حلقة تنتظم في سلسلة من حلقات ممتدة عبر التاريخ وان صورة الاستبداد وان تعددت اشكالها واحدة تقوم على سلطان الجهل والاحتكام الى القوة وتفضي في نهاية المطاف الى انهيار القيم«وتتخايل اشباح طغاة من التاريخ القديم والحديث :- الاسكندر ها نيبال تيمور لنك الدوتشي هتلر... وازاء سلطانهم يخفت صوت العقل وتنصاع الحكمة للقوة بل تغدو الحكمة قريبا للقوة . ان الاسكندر في ميعة عمره بعد ان روض المهر الجامح يروض معلمه ارسطو وهو الذي عينه المقدوني ليربي فتاه ويكفكف من علوائه ويعلمه الكتابة والحكمة ان عامل التذاكر لا يفتقر الى المبررات ولا تعوزه الحجج المنطقية فلا تاريخ طويل من تبريرات الطغيان «جوع كلبك يتبعك» (127)» وليس للعامل من منطق يستند اليه سوى المجانية في الحكم وعدم الالتزام بمبدإ محدد. وهذا ما يؤكده بوضوح تصرفاته المفاجئة وكلامه المبني على أصول غير تلك الاصول التي ناخذ انفسنا باحترامها في محادثاتنا العادية ويزيد العامل في إحكام قبضة «اللامنطق» على المسافر حتى يقضي عليه .

وينتقل الدارس الى رسم صورة لطاغية اليوم انطلاقا من اشارات وردت على لسان العامل في المشاهد الاخيرة من المسرحية وكنا تعرضنا الى بعضها في غير هذا السياق فيقول :«الطاغية اليوم لا يشارك

(127) المصدر السابق ص 122

اقرانه الشراب ولا يقيم الحفلات والمجون ولا يكتب احكام الاعدام على ظهر اوراق اللعب وانما يتعامل مع ارقام واحصائيات وازرار» ( 128).

اما العامل فهو من وجهة الدارس مثال الرجل العادي المستغَل والمتقبِّل لاحكام جائرة دون ان تكون له القدرة على مواجهتها بل دون ان يعبر عن ارادته في مواجهتها: يحرم فيرضى بالحرمان ويقهر فيقبل القهر في اذعان واستسلام. هكذا يسحق الفرد في ظل الانظمة الشمولية ويقضي على هويته من حيث هو انسان ويعدو انسانا بلا هوية او هوية بلا انسان هوية في ورقة في ورقة ضائعة في خضم الاوراق:«الراكب هو الانسان العادى الذي سحقته الانظمة الشمولية واصبحت بطاقته هويته هي اثمن ممتلكاته لانه بدونها يغدو بلا حقوق وغير موجود » ويزيد في توضيح هذا المعنى فيقول :«ان الرجل العادى ليس الا اسما على ورقة رقما من الارقام ملفا من الملفات.. وهو في حرصه على البقاء وخوفه من بطش العامل يلاينه ويسايره ويتملقه فيثني على رحمته وعدله وعلمه وجوده... ان التقية هي سلاح الضعيف في مجتمع الطغيان والمصانعة اداة للبقاء وصون الذات»( 128).

ويتعرض الدارس الى مغزى ابتلاع العامل تذكرة الراكب فيعتبر ان هذا التصرف يرمز لسلب السلطة هوية الفرد سلبا تاما اى انها تقتله معنويا قبل ان تجهز عليه ماديا وتُتِمّ آخر حلقات العنف المسلطة عليه. وهكذا يكون العامل ضحية تقدم في عملية ذات طابع طقسي قربانا لنظام يحب المظهر ويسعى الى جعل كل شيء يتحقق في منتهى الدقة والنظام. «وحين يبْتلع عامل التذاكر تذكرة المسافر ... وهي بمثابة العقد بين المواطن والدولة ندرك ان العقد الاجتماعي الذي تحدث عنه روسو وهيوم ولو ك والذي ينظم علاقةً الحاكم بالمحكوم قد نقض واضحى الطريق مفتوحا لطغيان النزعات اللا عقلية وفلسفات الغريزة والدم... وعامل التذاكر يقتل

---

(128) المصدر السابق ص 123

لان المسرحية الطليعية الواحدة ـ وهذا ما لا نكف عن الالحاح عليه ـ تحتمل عدة انماط من التاويل تبلغ حد التضارب.

موطن اختلافنا مع الدارس المعني هو ـ بالتحديد ـ انه قصر ـ تعسفا واكراها ـ معاني المسرحية على معنى واحد. فالوجه السياسي لا يمثل ـ في نظرنا ـ من المسرحية قطبها الرئيسي الذي تنتظم حوله المعاني الثانوية ولا يعدو انه مكون ينتظم ضمن مجموعة كبيرة من المعاني يتفاعل بعضها مع بعض ويحيل بعضها على بعض في شبكة من العلاقات معقّدة . فصورة العامل والراكب تندرج ضمن ما يعرف "بالانماط الاساسية" (131) الموظفة على نطاق واسع في المسرح الطليعي . ولهذه الانماط ـ كما سنرى ـ من العمق والكثافة وقوة التركيز ما يهيئها لتقبل عدد كبيرلا يحد نظريا من التاويلات . وبناء على ذلك نعتقد انه من قبيل التعسف الاقتصار على تاويل واحد ليس بالضرورة اظهر المعاني في المسرحية . وما يصح على هذه المسرحية يصح على المسرحيتين الاخريين لعبد الصبور فالمدى السياسي فيهما ايضا يبدو من الاطلاق والتعميم بحيث لا نشعر بانهما تعنينان واقعا سياسيا مظروفا مكانيا وزمانيا وتلتزمان بفقده بغية اصلاحه الا ان كان يُقصد بالاصلاح مطلق الاستبداد.

ولئن كان المدى السياسي في مسرحيات عبد الصبور باهتا فهو واضح جلي في مسرحيات ادريس خاصة منها «المخططين» اذ يجسّد فيها في جو شبيه بجو الاحلام المزعجة وقد كنا تعرضنا في موضع سابق من بحثنا الى مظهر من اكثر المظاهر غرابة وتجاوزا للحس المشترك وذلك عندما عمد المخططون الى تخطيط العالم تخطيطا شاملا من أدناه الى أقصاه من أتفه مظاهر الحياة فيه مثل الأسماك الى أوغلها في التجريد مثل الاحلام والذاكرة وحتى التاريخ في مفهومه الواسع.

---

(131) archetype

وواضح ان الصورة ترمز-فيما ترمز له-لما تعمد اليه الانظمة الشمولية-وبالتحديد النظام الناصرى كما ادركه الكاتب-من فرض لنمط في الحياة واحد ملزم للجميع تطبيقا لايديولوجية ما قبلية لا تستند الى مقاييس منطقية مقبولة. وابرز ما تتسم به هذه الصورة على صعيد التعبير المسرحي بساطتها وفي الان ذاته ماديتها غير العادية. ولعل الغرض من تقديم النظام على هذه الصورة جعل القارىء او المتفرج يدرك فظاعة ما يعيشه كل يوم من مظاهر قمعية لا تعيّن باسمها لانها اضحت تداخل حياته وغدت مالوفة لديه لا تثير استغرابه ولا تساؤله. وسنعالج فيما يلي مظاهر القمع كما تتجلى من خلال كلام يوظف توظيفا سياسيا يرمي الى تزييف الواقع واظهار الباطل في مظهر الحق. وهي ظاهرة تلتقي موضوعيا بما كنا اشرنا اليه عند حديثنا عن مميزات الخطاب السياسي في حديث المؤرخ المتصل بالالوان في «بعد ان يموت الملك».فنظام المخططين يعمد الى التلاعب بالكلمات واستخدامها في غير محلها مستغلا دلالاتها السيمية المتراكمة لتمويه الحقيقة وجعلها تعبر عن اشياء لا وجود لها في الواقع. وتعمّد الكاتب التركيز على هذه الشعارات وتضخيمها يضفي عليها مسحة من العبث فتبدو فارغة لا تدل على شيء سوى ذاتها. ومن ثم يبرز التآمر على مصلحة المجموعة وتفضح الخديعة. فما إن استحوذ المخططون على الجهاز الادارى لمؤسسة السعادة وتولّوا تسيير شؤونها حتى عبّر الاخ الزعيم عن عزمه على هدم ما كان يقوم عليه نظام المؤسسة سابقا من شعارات زائفة مضللة تدعي الحرص على تحقيق السعادة وما هذه السعادة من وجهة الاخ سوى«سعادة مريضة موقتة سعادة المساواة في التعاسة»( 132) ويصرّح بانه موطّن عزمه

(132) نحو مسرح عربي ص 383

على بناء سعادة حقيقية تشمل الناس جميعا وينتهي الفصل الاول بخبر يرد معلّقا فلا نعرف أهو جزء من الاشارات المسرحية ام جزء من الكلام وكأن الكاتب يتعمد إضفاء اللبس على البلاغ بتجريده من الباث وجعله قائما بذاته . مفاد الخبر ان الاخ استطاع بفضل ايمانه وايمان ثلة من صحبه ان يشق طريقه الى النصر رغم ما احاق به من مكاره وما لقيه وصحبه من عنت واضطهاد مثله مثل النبي المبشر برسالة جديدة :«هكذا يخطط العالم أجمع والفكرة التي تبدأ مجرد ايمان في قلب انسان لا يلبث ان يعتنقها نفر من المؤمنين المخلصين يكافحون ويناضلون ولكنهم بالايمان واليقين ينتصرون»( 133) ولا يلبث هذا البلاغ ان يصبح شعار الدولة تستخدمه وسائل الاعلام وتردده على نطاق واسع ومتنوع الشكل . ومن الامثلة الكثيرة الدالة على تلاعب اجهزة الاعلام بالكلام والشعارات الكاذبة المضللة تقديمها العالم الجديد الذى اسسه الاخ ورفاقه وقد غدا مثالا راقيا من حيث التنظيم وعمّ فيه الرخاء والعدل بعد ان ملئ جورا :«لقد انتهت التعاسة من فوق سطح الكرة الارضية وحلت الخطوط محل الفوضى انها وان كانت رحلة المائة شهر في عمر الانسانية الا انها لم تكن سهلة ابدا او ميسورة : فقد كافح الناس طويلا من اجل ذلك اليوم وصبر مواطنو العالم كثيرا ليعيشوا الى الوقت الذى يرون فيه عالمهم وقد اختفى منه كل قبح وحل الجمال واصبح الابيض والاسود هو القانون »( 134) ولا يفوت اجهزة الاعلام ان تنوّه بصانع هذه السعادة ومؤسسها داعية الناس الى توجيه صلواتهم اليه لانه هو منقذهم ومبدد الامهم :«اننا في هذا اليوم الذى نحتفل بالذكرى الاولى لنجاح التخطيط وشموله العالم كله انما نتوجّه

---

(133) المصدر نفسه ص 386

(134) المصدر نفسه ص 387

بصلواتنا الى زعيمنا ... الى الرجل الذى آمن وانتصر وانتصرنا معه الى الاخ الاكبر قائدنا ومعلمنا وخالق التخطيط في العالم كله »( 134) .

والطريف ان الاخ لما كره التلاعب بعواطف الناس واراد القيام بثورة جديدة تطهّر النظام وتصلح فساده ( 135) عارضه المخططون معارضة عنيدة ووقفوا سدا منيعا في وجهه لان «التصحيح» يتعارض ومصالحهم الذاتية التي لا يضمن لها الدوام الا باستمرار التخطيط وفي ظله . ولما أبدى الاخ اصراره على التغيير تآمر عليه الباقون وأعدوا العدة لاذاعة خبر موته جاعلين منه الرمز الاعلى للثورة ومثلها الاسمى. وهكذا يصبح الاخ سجين نظامه السابق وسجين صورته وعلى صعيد التعبير المسرحي يتوخى الكاتب الطريقة التبعيدية المتمثلة في جعل الكلام يباين الواقع وتباين اللهجة حقيقة ما يشعر به المتكلم :

/

( م.أ يضغط على زر - يتصاعد من الجهاز صوت مذيع يتكلم بنبرات متهدجة ) .

المذيع : هكذا ايها الاخوة سكان العالم الحزين رقد جثمان مؤسس التخطيط في الكون وها هو جثمانه يوضع في التابوت ويلف بعلم الدنيا المخطط والالوف تحمله الى خارج القاعة حيث يشيع جثمانه الكريم الى مقره الاخير.

---

(134) المصدر نفسه ص 387

(135) نجارى موقف النقاش الذي يعتبر في مقال له عنوانه «معركة المخططين» ( الحياة المسرحية عدد 15-16 شتاء 1981) ان التغير الفجئي في موقف الاخ لا تهيء له مقدمات المسرحية ذلك اننا ننتقل من عالم موسوم بتضارب الاهواء وانحرافها الى حد الفوضى واللامعقول الى شبه نزعة اصلاحية من العسير ادراجها في سياق الرؤية الفنية العامة المؤلفة للمسرحية .

يضغط ر.م ا على الزر مرة اخرى).

مذيع اخر : ( عاليا هذه المرة ) وها هو النعش الذي يضم اعز انسان عاش او سيعيش على سطح الارض منذ ايام لتنشر فوقه الزهور المخططة ويودعه والحزن جاثم على الانفس والصدور يخنقها البكاء ويلفها بالالام ( يضغط على الزر فيعلو صوت مذيع اخر مبحوح وكأنه من اثر البكاء ):

وها هو الموكب الحزين يغادر الشارع الرئيسي ويطل على الميدان .. ان بطل العالم وخالقه من جديد يغادر عالمنا التعس انها لحظة لا بد ان نقف لها جميعا خاشعين حتى الكواكب في السماء لا بد ان تخشع ... واذا كان الزعيم قد ذهب فان التخطيط باق ومجلس ادارة المخططين هؤلاء الاخوة المخلصين باق... ليكن عزاؤنا اننا سنظل دائما وابدا تلاميذ المخططين المخلصين»( 136).

من ثم يتضح كيف ان اللغة تصبح اداة قمع يستخدمها النظام اداة لفرض ايديولوجيته وسلب الناس ارادتهم.

نجد بعض ظلال الظاهرة في «الفرافير» مكتسبة طابع السخرية والعبث. فالشخصيتان الرئيسيتان تلهوان فيما تلهوان به بصنع امبراطورية اطلقتا عليها تسمية امبراطورية فرفوريا العظمى وللدعاية لها وضمان حسن تسييرها وبقائها جهّزتا لها وسائل اعلام قوامها محطة اذاعة مكونة من بوق قديم وصحيفة اخبارية بالية جامعة فيما يذكر فرفور لكل الاخبار ما مضى منها وما هو حاضر وآت. اما الدستور فالحاجة لا تدعو الى سنه ولكل فرد الحرية في سن دستوره بنفسه ولنفسه. ويمسك السيد - الامبراطور بالبوق رمز هيبة الدولة ومبلغ صوتها ويشرع في القاء بيانه الاوامر متوجها الى جمهوره المؤلف من فرفور الممسك بالفأس مهيبا به تارة ان يبذل مزيدا من الجهد لمضاعفة الحفر والتمهل في الحفر تارة

(136) نحو مسرحي عربي ص 401

اخرى وان يأخذ الفأس بيد واحدة ثم الا يستعمل يديه بالمرة مجبرا اياه ان يضع كلتا يديه خلف ظهره وإمساك الفاس باسنانه. ولا يفوته – وهذا المهم – ان يُرفق كل توصية من توصياته وعلى وجه من وجوه المنطق لا تفهمه الا الامبراطورية بتبرير واحد للحالات جميعا هو ان ظروف البلادتحتم العمل المطلوب انجازه والمصلحة العامة تمليه :

«السيد : ( يمسكالبوق ويتحدث من خلاله ) انا امبراطورية فرفوريا العظمى تحت امر اصحاب الدولة رعايا الامبراطورين ومستعد ان اقوم باى خدمات تطلب مني ولكني استطيع ان اخدم سادتي الاباطرة على اتم وجه فان لي طلبا صغيرا اتوجه به اليهما ... هو اني التمس من كل امبراطور ان يضع نفسه لبعض الوقت تحت تصرف الامبراطورية .... على الامبراطور فرفور ان يتوجه الى المقابر فورا وان يمسك بالفاس ويحفر – احفر بسرعة يا امبراطور فرفور... توقف يا امبراطور فرفور... الامبراطورية في حاجة الى مضاعفة جهدك مائة مرة في حفر القبور خفض السرعة الى قبر واحد في الشهر شرف الامبراطورية يقتضي انك تحفر بيد واحدة... وكرامتها تقتضي ان تحفر وانت مطلق يدك ( فرفور يمسك الفاس باسنانه ويضع يديه وراء ظهره ويحفر) ونظرا لزيادة عدد القبور عن عدد الموتى زيادة مخيفة فمصلحة الامبراطورية تقتضي الزيادة في انتاج الموتى يزيد موتى للقبور الجاهزة بمعدل الف ميت في الشهر وان لم تجد ميتا فموّت حيا»( 137).

هكذا تتضح لنا صورة الامبراطورية ( ومن خلالها الدولة الاستبدادية ) قائمة على فكرتين متقاطعتين : الاولى تفاهة مظاهر الابهة المحيطة بها ( بوق قديم وجريدة بالية ) وبدائية الاعمال التي تسخّر من اجل القيام بها القوى العاملة ( حفر القبور لدفن الموتى) والثانية : غرابة المنطق الذي تاخذ به رعاياها وتوجّههم بمقتضاه لاغراض تصعب

---

(137) المصدر السابق 243

معرفتها في عالم يسوده الغموض وتنعدم اهمية الاعمال ' وجدواها فيه بانعدام قوانين السببية المسيرة له .

## 2- البيرقراطية

نقصد بالبيرقراطية الفساد الاداري في مفهومه الواسع . وهو فساد يميز الانظمة الاستبدادية في المجتمعات الحديثة . ولنا في بعض المسرحيات المعنية بدراستنا امثلة واضحة مجسدة للظاهرة . نذكر منها مشهدا من مشاهد «لزوم ملا يلزم» يُعرض فيه رجلٌ مصاب بجراح بليغة فرّ من مستشفى لم يتلق فيه ما يحتاجه من رعاية وإسعاف واحتمى بمركز الشرطة متظلما وملتمسا الانصاف من موظف يريد اكراهه على العودة الى مكانه في المستشفى حتى يقدم المدير ويجرى التراتيب الادارية الضرورية ويكمن المظهر البيرقراطي في المشهد في التشبث باللوائح والقرارات الادارية تشبثا آليا ودون مراعاة الظروف الطارئة والحالات الانسانية الاستثنائية . وتكون النتيجة اهدار حقوق المواطن بل ضياع حياته بلا حق. والابعث على التعجب ان المحقق رمز ما يسمى العدالة وحاميها ينتصر للموظف وينصح المريض بالتضحية بنفسه ضمانا لبقاء اللوائح وصيانة لها في موقف تغلب عليه مسحة العبث والاغراب.

«الموظف : لا بد من اذن المدير / المحقق : واين حضرة المدير ؟/ الموظف: يحضر قبل الظهر / المصاب : انا مرمي انزف/ المحقق ( للموظف) واذا اخرجته انت ؟/ الموظف : انا غير مختص / المحقق : وماذا يجرى اذن ؟/ الموظف : يبقى ضد اللوائح / المحقق : يعني تتركه يموت ؟/ الموظف : انا منفذ لوائح / المحقق ( للمصاب) قدامك شيء واحد / المصاب : قل لي ارجوك / المحقق : احسن شيء تموت/ تموت وتعيش اللوائح / الموظف : هذا هو الحل /»( 138).

---

(138) الدنيا رواية هزلية ص 198

المصاب : والان اموت هنا ؟/ المحقق : هنا ممنوع قطعا / المصاب : يعني رجوعي ضروري؟/ الموظف : ووجودك في الحالة السابقة / المصاب : مرمي في الدهليز / الموظف : لغاية تشريف المدير / المصاب : اذا غاب المدير؟/ المحقق : تكون انت مت / الموظف : شيء بديهي يا اخي / المحقق : تفضل خذه وخلصنا»( 139).

وكما منع المحقق المريض من الموت في المركز فقد امتنع الموظف من نقله الى المستشفى بواسطة سيارة الادارة. والنتيجة ان المواطن يجد نفسه ممزقا بين موت غير متاح وحياة مستحيلة : «الموظف : هو يرجع بنفسه / المحقق : ربما يكون متعبا / المصاب : فعلا: انا منهار / الموظف : انا غير مسؤول / المحقق : انقله في سيارتك / الموظف : كما هرب يرجع / المصاب : هذه سيارة المستشفى الموظف : ممنوع استعمالها لحالتك / المحقق : هذي حالة استثنائية / الموظف : اللائحة تمنع الاستثناءات / المصاب : رد على سؤاله / الموظف : انا منفذ فقط / المصاب : وانا قتيل هنا / الموظف : لا بد تكون هناك ../ المصاب : انا خرجت وخلاص / الموظف: خروجك غير قانوني / المصاب : يعني لازم ادخل / المحقق : لكي تخرج ثانية/ المصاب : بشهادة خروج رسمية / المحقق : او بشهادة وفاة ممضية»( 140).

وتتضمن الفرافير اشارات واضحة الى الفساد المستشرى في المؤسسات الرسمية خاصة في المشهد الذى يعرض فيه السيد وهو يبحث لنفسه عن شغل. ومن جملة الوظائف المقترحة عليه ان يتولى منصب قاض مهمته -فيما يذكر فرفور - تتوقف على جمع الحيثيات ثم تاجيل الجلسة الى موعد قادم ( 141) . اما ان اراد ان يتولى منصب محاسب فمهمته تنحصر في جمع الضرائب والاحتفاظ بها لنفسه ( 142) ولما يسأل السيد صاحبه هل توجد وظيفة

---

(139) الدنيا رواية هزلية ص 198
(140) المصدر نفسه ص 199 - 200
(141) نحو مسرح عربي ص 190
(142) المصدر نفسه ص 191

تتيح له كسب قوته بعرق جبينه يقترح عليه فرفور ان يتعاطى مهنة السرقة في«مؤسسة التوريد والتصدير» ان اراد ان يكون لصا كبيرا وفي«جمعية تعاونية» ان رام ان يكون لصا متوسطا وان لم تتوفر لديه مؤهلات لممارسة هذا النشاط او ذاك فليكتف بممارسة مهنة لص صغير فيُقْدِم على السطو على بيوت الفقراء او انتشال النقود من جيوب المارة (143)

ولما لم تلق وظيفة من كل هذه الوظائف هوى في نفس السيد عرض عليه فرفور ان يشتغل موظفا في الادارة ملفتا نظره الى ان له من الكفاءة ما يؤهله للقيام بهذه المهنة اذ هي لا تتطلب منه غير صرف وقته في النوم الى ان تحل نهاية الشهر ويتقاضي اجره.

تطالعنا ظاهرة الفساد الادارى ذاتها في مسرحية «المخططين». مجسدة في طريقة عمل نظام موسسة السعادة الكبرى المستهدفة لانقلاب يجرى الاعداد لتنفيذه. قد يبدو من قبيل عدم الاتساق في الرؤية ان يبرز المؤلف في سخرية حادة فساد نظام هذه المؤسسة ثم يبرز بنفس القدر من السخرية فساد النظام الذي قام على انقاضه عقب الانقلاب اذ لا نتبين بوضوح ما يقصد الكاتب بنقده وباسم اى المبادىء ينقد وكأنه يسم الانظمة جميعا وعلى حد سواء بالفساد. ولعله من الخطأ ان نقرأ المسرحية قراءتنا للمسرحيات ذات الاتجاه الواقعي ونطبّق عليها ما نطبّق على هذه المسرحيات من مقاييس فالاحداث في المسرحية المعنية تجرى كما ألمعنا في عالم خيالي شبيه بعالم الاحلام المزعجة لا في عالم يوهم بمحاكاة الواقع. وهي في مختلف مراحلها وبمختلف وجوهها تعبر عن بعض مظاهر الواقع السياسي كما ادركه الكاتب - في بلاده تعبيرا «مثليا» (144) معنى ذلك تحديدا انها تقدم صورة مختصرة ومحسوسة لوضع مجرد ومعقد يعيشه الانسان في حياته اليومية

---

(143) المصدر نفسه ص 192

(144) parabolique

حتى يداخل احساسه مداخلة عضوية وتمتزج الايديولوجية السائدة بكيانه فلا تثير مظاهرها اللا انسانية دهشته ولا تلفت انتباهه . وبتشخيص الكاتب هذه المظاهر تشخيصا حسيا ومضخما يجعلنا ندرك زيفها ونفطن لما تنطوي عليه من عناصر منافية للقيم والمثل الانسانية . وهكذا ننطلق من الخاص الى العام ومن المحسوس المباشر الى المجرد المعقد. واذا كان النظام الذي اسسه المخططون يعكس الايديولوجيات التي يستند اليها النظام القائم والطرق القمعية المتوخاة لتطبيقها فنظام المؤسسة يرمز للنظام الاداري القائم في مصر.

اولى العلامات المميزة للمؤسسة الادارية ترف مظهرها الخارجي فهذه حجرة السكرتير تمسح حيزا مكانيا فسيحا يحوي ارائك وزرابي ومكتبا فخما عليه مجموعة من اجهزة الهاتف. ولا يلح الكاتب على مظاهر الترف والابهة في فسحتها الفضائية الا ليبرز المباينة بين هذه المظاهر الخلابة والاوضاع القائمة فيها والموسومة بالفساد والعبث: يقرع جرس الهاتف فيتناول السكرتير السماعة ثم ينهض من مكانه ويتجه على اطراف قدميه الى القاعة المجاورة لاشعار رئيسه بان شخصا يلتمس مكالمته هاتفيا . ثم يعود الى مكانه ويعلم المخاطب بان الرئيس مجتمع الى معاونيه وليس بوسعه الآن الاتصال به هاتفيا. يلي هذا المشهد مباشرة تسليط الضوء على حجرة الرئيس وهي حجرة تفوق في اناقتها حجرة السكرتير . ونشاهد الرئيس منهمكا في مزاولة رياضية «اليوجا» منقلبا فوق المكتب راكنا بظهره الى الحائط وراسه الى الاسفل؟ (145) وفي حديث قصير جرى بين الشخصيتين

---

(145) المصدر السابق ص 368

يعبر الرئيس عن ارتياحه للتقدم الذى احرزه في مجال ممارسة رياضة «اليوجا» كما يفيد مخاطبه بأن ماهيأ له الارتقاء سريعا في السلم الادارى حتى بلغ اعلى منصب فيها مع انه يصغر السكرتير سنا انما يعود الفضل فيه الى مزاولته هذه الرياضة بانتظام منوها بمزاياها العظيمة في تمكين متعاطيها من مسك الاعصاب وكتمان الغضب والانفعالات تزلفا او نفاقا .

وفي مشهد لاحق يمثل امام الرئيس مدير العلاقات العامة ومعه عدد كبير من اللوحات ويعرض على الرئيس مشروع ما يعتزم نشره من شعارات اشهارية لبضاعة المؤسسة القائمة على توفير السعادة . ومما جاء في معرض حديثه عن الشعارات قوله :[«تصور سيادتك نكتب على مساحة نصف صفحة في الجرائد بالخط الكبير اليروفو سور برتشن يقول :«لذة القتل هي اعظم لذة في الدنيا»ثم بخط اكبر و«انت ايضا يمكن ان تستمتع بلذة القتل دون ان تقتل، التفاصيل في العدد القادم مع تحيات مؤسسة السعادة الكبرى».وفي العدد القادم نقول ألذ من لذة القتل ان تتفرج على القتل والمؤسسة العامة للسعادة تنصحك بان تدخل سينما مترو او الاهلي وهي كفيلة برد ثمن التذكرة لمن لا يجد في افلامها القاتلة متعة»( 146)

تتخلل الحديث مواقف في منتهى العبث كأنّ يعمد الرئيس الى ممارسة رياضة «اليوجا» واتخاد الاوضاع الجسدية السابقة كلما نبدر من مخاطبه ملاحظات لا ترضيه وذلك لكبت انفعاله .

ويقدم عقب هذا المشهد اعرابي ملتمسا المثول بين يدى الرئيس ويتضح ان هذا الاعرابي هو المعري قصد الادارة ليعرض اقتراحا للمساهمة في الاشهار بتأليف قصيدة تنوه بالمؤسسة وتشيد بذكرها . ونكتشف من خلال كلامه سوء تصرف الادارة في الموارد المالية وكثرة التبذير والانفاق فيما

---

(146) المصدر السابق ص 370

لا طائل من ورائه :(ابو العلاء : ما جئتك مادحا لشخصك فما مدحت في حياتي اميرا ولا ملكا. انما جئتك باعتبارك امير موسسة السعادة الكبرى. لقد اخذت انباؤها تورقني في قبرى وتفسد علي متعة الراحتين ووجدت اني لا استطيع الموت قبل مدحها فأنشات لها ابياتا... مارقني في قبرى الا انهار النقود التي تنصب من ميزانيتكم الموقرة وتذهب مساحات في الصحف والجرائد يكتب فيها كلام اعجمي في حين ان بيتا واحدا من قصيدة لي كفيل بان يصنع في لحظة ما تفعله اعلاناتكم كلها في عشرات السنين»( 147).

هكذا يفضح المؤلف عن طريق تضخيم الكلام بالاضافة الى صيغة الموقف التبعيدية على الصعيد الزمني سوءَ التصرف في المؤسسات الحكومية واستعمال المسؤولين عنها ومن خلالهم جهاز الحكم عبارات براقة لاشهار بضاعة زائفة والتلاعب بعواطف الناس

## 3 - الصراع الطبقي

يبدو ان الحديث عن الصراع الطبقي لا ينسجم وطبيعة مسرح رأينا انه مؤسس في جوهره على نزعة عدمية في نظريّه للوجود ومع ذلك لا يسعنا عندما نتفحص بعض المسرحيات الطليعية الا ان نتساءل هل ان نزعتها العدمية نابعة عن موقف فلسفي اصلا ازاء الوجود ام هي على العكس وليدة يأس من اصلاح وضعية سياسية انسانية تتسم باختلالها الأبديّ ام هي راجعة الى اسباب وجودية وسياسية في آن. من هذه المسرحيات «الفرافير» التي تتبوّأ مكانة خاصة من حيث إنها تجمع بين قضايا الانسان الوجودية وقضاياه السياسية على نحو قلما نجد له نظيرا في الادب المسرحي.

(147) المصدر السابق ص 373

والحديث عن الصراع الطبقي في هذه المسرحية لا يندرج قطعا في نطاق الالتزام بنظرة ايديولوجية ماركسية والدعوة اليها والتبشير بها على غرار ما تنزع اليه المسرحيات ذات النزعة التعليمية «البريشتية» انما ينتظم في نطاق التساؤل حول قيمة النظرية الماركسية ومدى امكانية تطبيق ما تدعو اليه من وجوب محو الفوارق الطبقية والانتهاء الى مجتمع يسوده مبدأ المساواة المطلقة. ولعل تعريف بعض النقاد ( 148) لها بانها «الايديولوجيا الميتافيزيقية» ينطبق عليها تماما . ويمكن ان نضيف انها الايديولوجية الميتافيزيقية الهزلية لمعالجتها قضية من القضايا الايديولوجية الخطيرة بتلك الطريقة الساخرة العابثة. السؤال الذي يواجه شخصيتي المسرحية الرئيسيتين هو التالي : هل يمكن لاى نظام ان يجد حلا لمشكل ثنائية الحاكم والمحكوم العبد والسيد ؟ لقد اختار المؤلف من الاسماء لاحدى شخصيتيه اسم السيد الدال على التملك وعلو المكانة في السلم الاجتماعي وللشخصية الثانية اسم فرفور وهو يطلق عادة في المسرح الشعبي على الخادم او التابع الذكي الذرب اللسان الذي يكون كاتم سر سيده وناصحه الامين لِمَا جُبِل عليه من حكمة شعبية. كل واحدة من هاتين الشخصيتين تلخص طبقة من الطبقات او فصيلة من الفصائل المكونة للمجتمع البشري في تركيبته الاساسية. يبدأ النزاع بمفهومه الطبقي عندما يستقر رأي الشخصيتين على الاشتغال بحفر القبور ومحور النزاع هو التالي: من يقوم بالحفر ومن يتولى الاشراف على العمل ويُوجّهه. ويحاول السيد ان يحمل صاحبه على الاشتغال بالحفر ويتولّى هو الاشراف مدعيا ان توزيع المهام على هذه الصورة يستجيب لرغبة المؤلف. ولمّا يصرّ فرفور على رفض العمل يستنجد السيد بالمؤلف. فيظهر المؤلف غاضبا محذرا من الخروج على النص وتبدأ الاسئلة الواردة على لسان فرفور. لماذا انا فرفور ولماذا انت سيد ؟ الاول نشأ من قرد وكذلك الثاني ان جارينا نظرية داروين المعروفة.

(148) منهم لويس عوض في كتابه الثورة والادب ص 297 وشكيب الخوري في كتابه : مسرح العبث العربي ص 35

وتَكُون إجابة السيد جاهزة ومفادها ان جدّه القرد قد يكون سيد جد فرفور القرد. ويَعْرِض المؤلف من خلال الشخصيتين مجموعة من الانظمة تلخص تجربة شعوب مختلفة لتجاوز ثنائية السيادة والعبودية في اسلوب يتسم بمسحة العبث كنا تعرضنا الى أبرز معالمها في فصول متقدمة. اختُبِرَتْ تجربة المساواة في السيادة ولكنها أخفقت لأن كل طرف يريد ان يستبدّ برأيه ويفرض ارادته ولمّا كانت المصالح متناقضة تعذّر الوصول الى قرار موحد يرضي الطرفين وهو ما يفسر الى حد ضياع الصفقة مع الميت الذي لم يجد مخاطبا واحدا يناقشه ويتفاوض معه . كما فشلت تجربة النظام القائم على سيادة البروليتاريا اذ تقدّم فرفور بطلبات غير معقولة كأنْ يطلب من السيد ان يحفر القبور فوق الارض او يبني اهراما ويفضي الوضع الى ثورة السيد وانحلال العقد،ومثلما فشلت التجربتان الاوليان في تحقيق السعادة للانسان فشل في تحقيق الهدف نفسه النظامُ الفوضوى المنبثي على الحرية المطلقة في اختيار كل شخص نمط حياته الخاص بنفسه ولنفسه . فاذا أضرب فرفور عن العمل تطبيقا لحقّه في ممارسة حريته المطلقة منع السيد عنه الطعام باسم المبدا نفسه في ممارسة حريته . وتضطر الشخصيتان (الطبقتان)للتصالح والمهادنة لحاجة إحداهما الى الاخرى ولا يكون حظ الديمقراطية على الطريقة الامريكية من التوفيق بأوفر من حظ الانظمة السابقة اذ إن هذه الديمقراطية فيما تدل عليه المسرحية ديمقراطية زائفة ليس للعبيد فيها والزنوج مكان.وبعد اليأس من إصلاح الحياة جرب الموت فاذا بنواميسه تلتقي ونواميس الحياة في مبدإ التبعية. فليس في الكون سوى أجرام صغيرة تدور في فلك اجرام كبيرة وِفق قانون ازلي ليس للانسان عليه سيطرة وليس له منه فكاك .

من ثم يتبدد كل امل في ايجاد حل لوضعية يبدو انها مقترنة بالمنزلة الانسانية الوجودية. وكأن المسرحية ترجيع لفكرة من افكار

يونسكو الاساسية القائلة بأنّه لا يوجد مطلقا نظام بإمكانه إسعاد البشر او تمكين الانسان من حل مشكل وجوده وقد عبرت نادية فرج في معرض تحليلها الفرافير عن الفكرة نفسها المستقاة من المسرحية عندما قالت : «لقد ظلت ارادة الانسان على امتداد التاريخ البشري في حالة إحباط ... الانسان هو الخاسر اذ لا يوجد في النهاية نظام بامكانه تحقيق السعادة للمجتمع» (149) هكذا تلتقي المأساة السياسية بالمأساة الوجودية وهي حقيقة فاتت نقادا كثيرين ركّزوا في تناولهم المسرحية على الجانب السياسي فيها وقصروها عليه تعسفا. والحال ان للشخصيتين شعورا حادا متوازيا بمأساة وضعيتهما ومأساة المنزلة الانسانية من خلالهما . فما السيد باوفر سعادة من صاحبه رغم زهوه الباطل آية ذلك أنه لما التمس من صاحبه ان يحيطه بمظاهر الابهة والعظمة لم يلق لتجسيد كل ذلك سوى حضور فرفور. (150) آية ذلك ايضا ان السيد عبّر عن ضيقه بوضعيته وانسداد نفسه وانتهى به الوضع مثلما انتهى بفرفور الى البحث عن سبيل للخلاص من وضعية – وجودية وسياسية او هذه وتلك معا – في الموت بعد اليأس من اصلاحها. ويندر ان نجد مشهدا أبعث على الشعور المأساوي المقرون بالهزل من ذلك المشهد، والخلاصة ان المسرحية تبدو متردّدة بين مأساة وضعية الانسان الوجودية وماساة وضعيته السياسية وفي نهاية التحليل بين بيكت القطب الممثل للاتجاه الاول وغاية ما انتهى اليه وبريشت القطب الممثل للاتجاه الثاني . الفرافير تبدأ من حيث ينتهي بريشت وتنتهي من حيث يبدأ بيكت. من ثم كان تمازج المعاني

---

(149) يوسف ادريس والمسرح المصري ص119

(150) فرفور : انت سيدى وانا فرفور وانا فرفور وانت سيدى/ السيد : انا سيدك هل هناك سيد حاف.. فين القصر فين الحكم والحسم فين الجناين فين الخيل المطهمة فين الستاير فين جناح الحريم فين الابهة والعظمة/ فرفور ( مشيرا الى نفسه في حركة عريضة ) انا ابهتك وعظمتك وكله ص 186

الوجودية والمعاني السياسية تمازجا هميما يصعب رسم الفواصل فيه بينهما. ولعله ليس من قبيل المصادفة اننا لمسنا في المسرحية المعنية اثار فنيات كليهما. واذا استقام ما قاله «أنوي» من ان مسرحية «في انتظار قودو» تتضمن افكار باسكال يقوم بتشخيصها المهرّجان فرانيلي فلعله يصح ان نقول إن الفرافير تقوم على فكرة من أفكار ماركس القائلة بإمكانية محو الفوارق الطبقية في مرحلة من مراحل التاريخ البشرى وحتمية الوصول اليها تتولى تشخيصها واختبارها شخصيات بيكت العبثية.

ولا تختلف «المهزلة الارضية» عن المسرحية السابقة من حيث الشك في امكانية تحقيق الأفكار الماركسية على صعيد الواقع لان الانسان وجوديا كائن معذب لا سبيل الى تقويمه او اسعاده وكل محاولة في هذا الاتجاه مقضي عليها لا محالة بالفشل ما دام الانسان انسانا. السؤال الذي تبسطه المهزلة الارضية يواصل السؤال المبسوط في الفرافير ويكمله وهو هل يمكن ان يقاوم الانسان ما جُبِلت عليه نفسه من نزعات الأثرة وحب الذات ويتغلب عليها فيحل محلها نزعة الخير ومحبة الاخر كما يحب نفسه. ويتفرع عن هذا السؤال سؤال اخر هو التالي : لمّا كانت الملكية شرّ ما في الوجو د لا تخلّف إلّا الأحْقاد ولا يؤول التشبث بها الا الى الفوضى والصراع المرير فهل يتأتّى للانسان إن اراد ان يعوضها بقيم سامية خليقة بضمان خيره وتحقق سعادته والى اى حد من ثم يمكن ان نؤمن بصحة النظرية الماركسية القائلة بان الملكية لبست جبلّة في الانسان وبانها مطروفة تاريخيا وحضاريا وبالتالى يمكن تجاوزها متى هيأنا للانسان طروفا موضوعية غير هده التي تقوم عليها حياته؟ وكما انتهت الفرافير الى نتيجة سلبية هي استحالة تحقيق المساواة في ظل الانظمة الانسانية مهما تكن الايديولوجيا المؤسسة لها فالمسرحية المعنية تتضمن الاجابة نفسها فيما يخص المقولة الماركسية

المتعلقة بالملكية. فشخصيات المسرحية جميعها سلبية. الجد الاول قارون كان لاهمّ له سوى ادّخار المال حتى أصبح ذلك لديه بمثابة هواية الفنان لفنّه وجمع ثروة طائلة ورث نصيبا وافرا منها الطيب ابو الابناء الثلاثة بعد ان تنازع من أجلها نزاعا مريرا مع اخوته. ويتجدد الصراع بين الابناء الثلاثة لكنه غير ذلك الصراع الذي يحدث بين أطراف واعية بما تؤمن به وترغب فيه وبالسبل المؤدية لتحقيق رغبتها. إنّه صراع مروي على لسان مجانين. كل شخصية تعاني أزمات حادة وتناقضات غريبة فلا نعرف من منهم على حق. أهو محمد الثالث هذا المثقف العديم الارادة الذي إطمأن الى ان العالم كله شر لا فائدة ترجى من محاولة تقويمه وهو مع ذلك ينكر ما اسداه اليه اخوه الاول من خدمات وأنفق في سبيله من اموال لاتمام دراسته العالية؟ ام الاخ الاوسط هذا الشخص العصبي الذي لا يرى كذلك في العالم الا شرا لكن خلافا لاخيه الاصغر يسقط غضبه على كل الناس دون ان يحاول تبيّن وجه الحقيقة من الخطإ في تصرفاتهم؟ ام الاخ الاكبر هذا الذي انفق المال بسخاء في سبيل اخويه الذين يصغرانه سنا حتى يصلب عودهما. أمّا الان فلم يعد له من مأرب سوى جمع المال لضمان مستقبل ابنائه سامحا لنفسه بسلوك جميع السبل الكفيلة بتحقيق هذه الغاية لا وازع يردعه ولا ضمير يصده فلم يتورع من الوشاية باخيه الى السلط انه شيوعي كما تآمر على قتله ونسف معمله بالمتفجرات ثم ادعى ان اخاه مجنون والتمس من المسؤولين الزج به في مستشفى المجانين حتى يخلو له الجو ويتمكن من الاستيلاء على نصيبه من الميراث؟ ما نستخلصه ان ادريس يصور في مسرحيته هذه الانسانَ وكأنه موسوم بلعنة جعلته منهرف السلوك والطبع الى الابد او أنّه مسير بقوى خفية قاهرة تحمله على القيام بتصرفات متضاربة يجهل اسبابها ودوافعها كما يجهل غايتها. والأ بْعَث

على الشعور بالماساوى اننا نجد لهـذه التصرفات جميعا ما يبررها او على النقيض تتساوى في انتفاء المعنى وانعدام الحقيقة وينتهي الانسان من ثم الى التلاشي وارتفاع المسؤولية عنه» على حد تعبير لويس عوض اذ يقول في سياق تحليله للمسرحية المعنية :«ينطلق ادريس بنا الى عالم ترتفع فيه المسؤولية تماما عن عاتق الإنسان سواء من حيث الحكم او من حيث السلوك عالم لا مجال فيه للحديث عن الخير والشر لانه في منطقة ما وراء الاخلاق وما وراء الحقيقة فحيث الجبر الاكبر المغلف في حلم اكبر يحرك كل البشر كالدمى فلا مكان للمسؤولية عن الخطايا والاثام» (151).

* * *

هل يمكن ان نستنتج استنادًا الى ما تقدم تحليله ان عددا من كتاب مسرح الطليعة ينحون اتجاها اصلاحيا تعليميا ؟ فيما يخص عبد الصبور الاجابة تبدو واضحة ذلك انه يعسر القول بانه ينزع في مسرحياته الطليعية المدروسة وجهة تعليمية بقدرما يصعب جعل يونسكو كاتبا ملتزما سياسيا في عدد من مسرحياته انطلاقا من بعض القرائن شاء بعض النقاد تحميلها معاني نقدية اصلاحية. إننا وإن كنا لا ننكر تضمن مسرحيات عبد الصبور بعض المعاني ذات المدى السياسي فظننا انها بالقياس الى المعاني الوجودية ثانوية ينحصر مداها في التعريض بالاستبداد في المطلق . ويمكننا ان نذهب الى القول مع يقيننا باننا لا نحيد كثيرا عن الحقيقة — ان النزعة السياسية المتجلية من خلال مسرحيات عبد الصبور

---

(151) الادب والثورة ص 305.

المدروسة مثالية رومنطيقية ليس لها ارضية ايديولوجية تستند اليها او مبادى مذهبية محددة تنطلق منها رغم ما يريد بعض النقاد انطاقه إياها (152)

---

(152) ان تذبذب صلاح عبد الصبور في الالتزام بالقضايا السياسية واضح. و ظننا ان حكمنا هذا ينطبق الى حد بعيد على مسرحيتيه الاخريين «مأساة الحلاج» و«ليلى والمجنون» مع انهما تعدان اذهب في الالتزام السياسي. ولا يتسع لنا المجال في حدود دراستنا للتوقف عندهما طويلا او الحديث عنهما باسهاب كفانا ان نشير الى ان المؤلف في هاتين المسرحيتين يعبر في لهجة ماساوية بالغة أزمة المثقف على صعيد الاختيار بين ضرورة الالتزام والايمان العميق بعدم جد واه. وتتفرع عن هذه الثنائية ثنائية اخرى مفادها ان المثقف إن اختار طريق الالتزام . فبأي منهج يسلك وبأية طريقة يلتزم: العنف ام الكلام؟ الفعل ام القول؟ ومتى ينبغي التخلي عن هذا واللجوء الى ذاك؟ الخلاصة ان التردد الماساوى عنده مرده الى انعدام وضوح الحقيقة وعدم الاهتداء لمعرفة الى اي حد يبدأ الحق عند شخص وينتهي عند اخر. وليس من العسير ان نتبين من خلال هذه الثنائيات آثار مسرحية بيترفايس (Peter) Weiss الشهيرة «ماراوساد»

ولعل بعض عناصر تردد المؤلف في الالتزام تعود الى حصيلة الكاتب الثقافية وتكوينه الثقافي فهو يفيدنا في ترجمته الذاتية الموسومة ب«حياتي في الشعر» ( بيروت 1969) ان «سياحاته الثقافية» قادته الى الجدلية الماركسية وقد امتدت هذه المرحلة ابتداء من سنة 1951 الى تاريخ ظهور ديوانه الاول «الناس في بلادي» 1957 ثم ما لبث ايمانه بالايديولوجية الماركسية ان أخذ في الفتور خاصة في الفترة الفاصلة بين تاريخ ظهور الديوان المذكور وديوان «اقول لكم» 1961 ولم يبق له منها بعد ذلك فيما يقول الا مثل ما يبقى من ذكريات عابرة. ولا يتسع مجال بحثنا للخوض في العوامل المتسببة في ابتعاده عن الماركسية وعدوله عن تبنيها مذهبا فهي كثيرة الا انه قد يكون مفيدا لتعرف هوية الرجل الثقافية ان نشير الى انه كان كثير الصدام مع المثقفين الماركسيين والسبب تعريض هؤلاء بشعره لما يشوبه من مسحة حزينة متشائمة اذ اعتبروا ان ذلك منه عدول عن الخط الايديولوجي الذي يقتضي انضباطا في التعبير عن العواطف والنزعات الذاتية والتزاما بقضايا المجتمع لبناء «مدينة المستقبل السعيدة» وقد انتهى به التفكير الى أن الماركسية لئن سعت الى تقديم حلول للوضع الانساني الاجتماعي والاقتصادي فقد ظلت قاصرة عن تقديم الحلول لوجود الانسان في كليته. واتفق في حدود الستينيات ان اطلع على الادب الوجودى العبثي فلقي في نفسه هوى ووجده اكثر انسجاما ومزاجه فتبناه واطمأن اليه.

ولعل الحديث عن الالتزام الايديولوجي عند ادريس اشد تعقيدا واكثر تشعبا. ومع ان عددا من الدارسين (153) يجنح الى جعل مسرحياته المعنية بدراستنا ذات اتجاه تعليمي تقدمي فلسنا نشك في شيء شكنا في هذا. اجل للمدى السياسي في مسرحياته محل بارز. لكن ان نذهب الى القول - كما فعل هؤلاء الدارسون - بأنّها هادفة تنحو وجهة تعليمية بريشتية وتدعو الى نبذ السلبيات وتأسيس مجتمع العدالة والاخاء فهذا معناه انطاقها بما ليس

---

(153) نذكر من هولاء على سبيل المثال رجاء النقاش في كتابه «في اضواء المسرح» اذ يقول في معرض تحليله المسرحية المعنية ص 106 : «لم تثر مسرحية من المناقشات عندنا في السنوات الاخيرة ما أثارت الفرافير ويرجع ذلك الى انها مسرحية جريئة من الناحية الفنية والفكرية على السواء : كانت تطل على حياتنا بوجه جديد غير مألوف... واهميتها تكمن في أن الكاتب كان فيها جريئا واضحا في جرأته الى ابعد الحدود وهي ليست مجرد دلالة على شخصية الفنان الذي كتبها فقط ولكنها تدل دلالة قوية على مجتمعنا في عام 1964 الذي هو عام الديمقراطية اذ تم فيه اعلان الدستور وتكوين مجلس الامة والغاء الاحكام العرفية» كذلك يمكن ان نذكر علي راعي في كتابه عن «المسرح العربي» اذ يقول في خاتمة تحليله الفرافير (ص 115): «ان ادريس وظف الطليعة للتراث ولخدمة قضايا سياسية» ويمكن ان نضيف الى الدارسين السابقين محمود امين العالم في معرض حديثه عن الفرافير في كتابه «الوجه والقناع في المسرح المصرى المعاصر».

فيهـــــا وليـــس لنا دليل منها ولا من حياة المؤلـــف يثبته ويدعمه (154) ولا شك في ان مسرحيـــــات ادريس وخاصة منها «المخططين» تعيّن بعض ما يعانيـه الفرد في المجتمـــع المصرى من متاعـــب في ظـــل النظام الناصـــــري وتنقد بروح ساخـــــرة سلبيات النظام والفســـاد المستشـــرى فـــــي مؤسساتـــــه وجهازه كما اننا لا نشك في تأثر الكاتب ببعض وجوه الاسلـــــوب التعليمي لكن ما نكاد نجزم به ان ادريس لا يؤمن اكثر من يونسكو بامكانيـــة تغير وضع الانسان السياســـي وتحقيق سعادته في ظل نظام سياسي مهما تكـــن الايديولوجية المؤسسة له والدعامات الفكرية والمذهبية التي يستند اليها .

---

(154) هو من مواليد سنة 1927 تلقى دراسته بمختلف مراحلها في القاهرة . قام اثناء دراسته الجامعية بنشاط سياسي ضمن لجنة الدفاع عن الطلبة كما ساهم في بعث صحف ذات نزعة ثورية وفي سنة 1951 تخرج طبيبا واشتغل في بعض مستشفيا ت القاهرة كان من المتحمسين للثورة الناصرية عند قيامها . الا انه سرعان مـا خاب امله فيها واصطدم بها وزج به في السجن لمجاهرته بمعاداة السياســـة التي تنتهجها . انخرط سنة 1954 في الحزب الشيوعي ثم انفصل عنه بعد سنتين كف عن الاشتغال بالطب سنة 1960 وانقطع الى الصحافة فعين محررا بجريدة لجمهورية سنة 1961 ثم مشرفا على القطاع المسرحي التابع لوزارة الثقافـة سنة 1967 . ما نستنتجه ان يوسف ادريس لا يعتنق - على الاقل في المراحـــل الاخيرة من حياتـــه - منهجا ايديولوجيا واضحا ولعلنا نلمس اكثـــــــر من ذلك انه كفر بالقيـم الايديولوجية جميعهـــا وفَقَدَ الايمان بأنه في امكـــان النظم السياسية بمختلـــف اتجاهاتها ان تغيـــر ظروف الانسان الموضوعيـة والذاتـــية وتحقق له السعادة . وتنعكس آثار أزمة الكاتب الايديولوجيـــة انعكاسا مأساويـــا في مسرحياتـــــه .

## ١ الاسطورة في مفهومها التقليدي وطريقة توظيف المسرح الطليعي لها

الاسطورة من وجهة ادبية تحديدا شكل يستخدم «أنماطا كبرى»(155) قوامها شخصيات أو مواقف أو اشياء توظف لتأدية الرؤى الباطنة والمشتركة للمجموعة المنشئة لها. (156) وتنتقل الاسطورة من مجموعة الى مجموعة ومن عصر الى عصر متكيفة على الدوام مع الاوضاع الجديدة للمجموعات الناقلة لها مكتسبة مزيد من الثراء والكثافة بحكم اختلاف قيم هذه المجموعات.وبناء على ذلك تبدو الاسطورة - نظريا - خلاصة التجربة الانسانية والوعاء الذي يحوي الحس الجماعي فيما له من خصائص مشتركة او متشابهة. واستخدام الاسطورة تجربة عمد اليها المسرح منذ قديم وليست خاصة بالمسرحيات الطليعية التي لاتعمد الى توظيفها الا في حالات نادرة وبطريقة تختلف جذريا عن طريقة استعمال المسرح التقليدي لها. ذلك ان المسرحيات الطليعية المستخدمة لها لا تقصد استعادة تجربة سبق التعبير عنها وإضفاء مزيد من الثراء عليها انها تعبث بها تكسر قوالبها تفجرها من الاساس فلا يظهر من الاسطورة الاصلية سوى بعض العلامات الغائمة البعيدة التي لا نتبينها الا بامعان النظر او باشارة صريحة من الكاتب ( 157) وتقدم لنا «الاميرة تنتظر» خير مثال لطريقة توظيف الكاتب الطليعي للاسطورة وسنعتمد لاستقراء المدى الاسطوري في المسرحية المذكورة دراسة لعصام بهي تتصل بهذا الموضوع وعنوانها «استلهام التراث الشعبي والاسطوري في مسرح عبد الصبور» (158)

---

(155) archetype

(156) اعتمدنا للتعريف بمفهوم الاسطورة كتاب البوا الموسوم بـ«الاسطورة والاساطير في الادب الفرنسي» Alboy (P) Mythes et mythologies dans la litterature française Paris 1969.

(157) من ذلك ان عبد الصبور اشار في احدى رسائله الى انه استقى موضوعي مسرحيتيه «الاميرة تنتظر» و«بعد ان يموت الملك» من مصادر قديمة ( مجلة فصول - المجلد الثاني العدد الاول اكتوبر 1981 ص 270 ).

(158) المصدر المذكور ص 139- 145

وقد بدأ حديثه عن المسرحية بتلخيص موضوعها فقال :

«أميرة خدعها احد حراس والدها عن نفسها ثم زين لها ان تتيح له سرقة خاتم الملك وقتله وان تدافع على اعتلائه العرش وقد كان جزاء الاميرة من هذا الحارس- الملك النفي خارج القصر والمدينة، وتعيش الاميرة مع وصيفات ثلاث لها تحت سقف كوخ في غابة السرو تجتر معهن آلام الماضي وندم الحاضر فهن يتمثلن في كل مساء ما جرى في تلك الليلة المشؤومة ليلة قتل الملك. وقد ظل الحال على هذا حتى جاءت الليلة الموعودة ليلة عودة السمندل - الحارس المغتصب ليعود بها الى المدينة لكي تقيم له شؤون ملكه الذي كان قد تصدّع واوشك ان ينهار ولكن هيهات فقد جاء الفرندل ليقضي على السمندل بعد ان اكتشفت الاميرة كذبه »( 159). ويقرر الدارس ان موضوع المسرحية مستقى من ثلاثة مصادر اساسية اولها حكاية عربية قديمة رواها المسعودى في«مروج الذهب»( 160) وابن هشام في«السيرة النبوية»(161) ومفادها ان النضيرة بنت ضيرن - صاحب حصن الحضر بالعراق الذى يحاصره سابور ذو الاكتاف منذ مدة طويلة دون التمكن من فتحه- اطلت يوما فرأت سابور فأعجبها جماله فأرسلت إليه ان يعدها بالزواج فتدله على المكان الذي يفتح الحصن منه ففعل. فدلته على نهْر يمر بأسفل الحصن ويقال انها سرقت مفتاح باب الحصن من أبيها وأرسلته إليه فدخل وقتل أباها. وبعد أن تزوجها لم يأمن أن تخونه كما فعلت مع ابيها فقتلها ومثّل بها.

اما المصدر الثاني فهو حكاية من حكايات الف ليلة وليلة عنوانها«العور العشرة، او الشاب الذي لم يضحك بقية عمره»( 162) ومفادها «أن شابا يصل بعد طول طواف الى قصر يعيش فيه عشرة من الشباب يقومون كل ليلة بطقوس البكاء المر وتلطيخ وجوههم بالسواد والرماد فلا يطيق الشاب

---

(159) المصدر المذكور ص 141
(160) تحقيق محمد محي الدين القاهرة المكتبة التجارية ج ١ ص 250
(161) طبعة المكتبة التجارية بالقاهرة 1- / 1977
(162) دار الشعب لالف ليلة وليلة ١ / 1974.

صبرا على سؤالهم بالحاح عن سبب ما يفعلون وتوقفه اجابتهم عن التجربة التي مر بها كل واحد منهم من قبل. فاذا هو ينتقل بوسيلة سحرية الى مملكة كل سكانها من النساء فيتزوج باميرتهن ويصبح ملكهن ويعيش معهن عاما ثم يتركنه مدة على ألاّ يفتح بابا معينا . وفي إحدى المرات يقوده فضوله الى الباب المحظور فاذا به يفضي الى حيث كان عند الشباب العشرة فينضم اليهم في طقوس ندمهم بعد ان جرّب ما جربوه »( 163).

اما المصدر الثالث لموضوع المسرحية فيهمّ طقوس المواجد المعروفة عند الشيعة بتسمية «التعزية» والقائمة على إثارة الندم الشديد بمناسبة ذكرى استشهاد الحسين في واقعة كربلاء الشهيرة لتخلى اصحابه عنه وخذلانهم له.( 164).

لا تهمنا المصادر في حد ذاتها بقدر ما تهمنا طريقة صياغة الكاتب لها في تأليفه المسرحي. وهي طريقة تتميز بالطرافة اذ صهر هذه المصادر جميعا وألّف منها مشاهد متجانسة في غاية الكثافة والشاعرية واستخرج منها صورة جديدة تحتوى تلك المصادر وتتعداها . وهذا يرجعنا الى ماكنا اسلفنا الاشارة اليه من ان الكتابة الطليعية تعمد الى تفجير الاسطورة او الاساطير المعتمدة موضوعا للمسرحية لاعادة تجميعها من جديد في شكل مباين مباينة تامة للشكل الاصلي لهذه الاسطورة او الاساطير غير مبقية منها سوى بعض الظلال الغائمة الموحية ايحاء غامضا بالاصل . ماذا بقي من المصادر المذكورة غير ذكرى باهتة لمقتل الملك ابي الاميرة على يد عشيقها ثم قدوم العشيق لاقناع الاميرة بالعودة الى القصر يلي ذلك مجيء القرندل واقدامه على قتل السمندل. اضافة الى تكرار النساء كل ليلة مواجدهن.ولعله من قبيل المجازفة القول

---

(163) مجلة فصول استلهام التراث ص 141 — 142.

(164)يشير صلاح عبد الصبور في العدد المذكور من مجلة فصول الى انه تاثر بهذا المظهر في المسرحية المعنية اذ يقول«اما المواجد الليلية فلعلك ترى نظيرا لها في تعذيب النفس الذى يمارسه الشيعة لوما لذنبهم على هجران الحسين في محنته» ( ص 270).

بأن التكرار هذا ترجيـــع وصدى لظاهرة التعزيـــة او لبكاء الشبـــاب في حكايـــة الف ليلة المذكورة.

هكذا يشتت الكاتـــب ما استقام في الاسطورة موحدا وينقـــض بالتالـــي ما يريد اثباته. فاذا بالاسطورة تظهر مباعدة لذاتها مغايـــرة لما يفترض انها تعبر عنه تبدو في توتر بين مادة قديمة مستهلكة وواقـــع حديث يستدعيها ويبدى حاجتـــه اليها لينفيها ويفجّرها . التمزق مآلهـــا المحتوم وهو في الآن ذاته شرط بقائها.

اما المسرحية الثانية التي يبدو ان مؤلفها استقـــى موضوعهـــا من بعض الاساطيـــر الشعبية فهي «ياطالع الشجرة» . فالمؤلف يتحدث فـــي مقدمة مسهبـــة صدّر بها مسرحيته عن الجذور الشعبية لمسرح اللامعقـــول ويشيـــر ضمنا الى ان مسرحيته تلك متأثـــرة في روحها ببعض هـــذه الجذور. ويتقدم بنا شكيـــب الخورى (165) شوطا في تعريفنا بالمصـــادر الاسطورية المعتمدة في المسرحية المعنية مركزا بوجه خاص على الشجـــرة التي لها،ضمن كائنات نباتـــية اخرى،مدى اسطورى تمتد جذوره الى اعمـــاق الذهنية البشـــرية البدائـــية عندما كان الإنسان يربط بين وجوده والقـــوى العلوية الماورائـــية المتجسدة ماديا في عناصر طبيعية ربطا عليـــا جاعلا من الاول ظلا للثانية يسيـــر بهديها ويتصرف بمقتضـــى قوانينهـــا وقد اعتمد الكاتب في استقرائـــه المدى الاسطورى المتصـــل بهـــذه الظاهرة في المسرحية على كتابات«مركيا ايلياد» (166) الخاصة بهذا الموضـــوع وقد جاء في معرض حديثه المسهب عن الظاهـــرة المعنية قوله :

«للنباتات لدى بعض الشعوب البدائية حضور مقدس تتجلي بعض مظاهره في تقديـــس الشجرة الكونية او شجرة الحياة وشجرة ماى كذلك في ما يقام من طقـــوس فلاحية يتخللها حرق الاغصان وفي الفكرة القائلة بان اصل الحياة الانسانيـــة

(165) في«مسرح العبث العربي»

(166) Mircea Eliade وهو من ابرز المختصين في هذا النمط من البحوث من دراساته المتصلة بالموضوع المعني«الاسطورة – الالغاز – الاحلام»
Mythes, mystères, rêves»Paris Gallimard 1962
وكذلك«العودة الابدية» «Le retour éternel»Gallimard Coll. idées 1967

نباتي... ويمقتضى هذه الفكرة توجد صلات ذات طابع صوفي بين بعض الاشجار وبعض المجتمعات والاشخاص.. وإليها تضاف عقائد تتصل باخصاب الفواكه والازهار وحكايات تتحدث عن أبطال تحولت جثثهم الى نباتات ..» (167)

لكن ماذا يبقى من مادة اسطورية ضخمة متصلة بالنبات ؟ صورة واحدة تتمثل في تعهد رجل شجرته برعاية فائقة وصرفه كل عنايته اليها يحدوه امل خفي في رؤية شجرته يوما تنتج ثمارا متنوعا سخيا طوال السنة ومع ذلك تخترق تصرفه هذا في رتابته ذاتها قوى خفية تبعدها عن العادية وتوصلها بالاسطورة وبالافعال ذات المدى الطقسي.

الى هذا يرى احمد عثمان في دراسته الخاصة بـ«مصدار الحكيم الكلاسيكية» ان الحوار الذي جرى في المشهد الاخير من المسرحية بين الزوج والدرويش هو حوار بين الانسان وقدره. «ذلك ان الزوج يخاطب من خلال الدرويش القوى الغيبية من نبُوءات واقدار وحقائق خفية وهو حوار كان يمكن ان يجرى بين اوديب وقدره الاعمى لو هيىء للبطل الاغريقي ان يحاور قدره» (168) ويقتطف من الحوار المقطع الثاني:

«الزوج : هل استطيع ان اثق بك ؟/ الدرويش : كل الثقة اني اتحرك من تلقاء نفسي ولا أتطوع بالكلام الا اذا اردت انت / الزوج : وانا لن اريد الدرويش : وانا لن اتكلم / الزوج : وكيف لي ان اطمئن/ الدرويش: اطمئن اني واثق من نفسي ولكني غير واثق منك / الزوج : لست واثقا مني؟/ الدرويش: انا لا اضمنك انا اضمن نفسي فقط... انا لن اتكلم الا اذا طلبت مني الكلام واذا تكلمت اقول ماعرفت/ الزوج: ليس يهمني ما تعرف.. يهمني الا تتكلم هلم بنا تعاونني على دفنها/ الدرويش : حاشا لله / الزوج: اترفض / الدرويش : بالطبع ارفض / الزوج: لكنك كنت تعرف اني سأقتلها/ الدرويش: المعرفة لا تعني الموافقة» (168).

---

(167) مسرح العبث العربي ص 48

(168) احمد عثمان«المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم (دراسة مقارنة)»الهيئة المصرية العامة للكتاب 1978 ص 177.

ويرى الدارس ان العبارات الاخيرة تنطوي على دلالات بالغة الاهمية اذ هي «تعكس الرؤية المأساوية في المسرح الاغريق وتعني ان القوى الخفية – سواء اكانت الهة الاولمب او نبوءة دلفي تعرف مقدما مصير البطل التراجيدى بل وكثيرا ما تتنبأ به وتحذر منه كما فعلت نبوءة دلفي ازاء اوديب. وهذه المعرفة مقدما بما سيحدث لا تحمل الالهة مسوولية الاحداث كما انه لا يعفي الانسان من تحمّل مسؤولية اعماله ومصيره»( 169). وخلص الدارس الى القول بان مأساة الزوج تنبع من نفس المنبع الذي انبثقت منه «مآسي شهريار واوديب فهم جميعا يعانون مر المعاناة بسبب عشقهم العنيد للحقيقة التي كلما اقتربوا منها ابتعدت وأمعنت في التخفي والانغلاق على نفسها وازْدَادَ واهمْ شقاء»( 170).

ولئن كانت لنا وجهة نظر في تأويل حضور الدرويش لا تتفق في مضمونها وما يذهب اليه النقاد فنحن مع ذلك نعتبر موقفه مستقيما في شكله اى من حيث إن للدرويش مدى اسطوريا. لكننا لا نرى من الصواب البحث عن جذور هذا المدى في الميتولوجيا الاغريقية انما الاوفق ان نبحث عنه في المعتقدات الشعبية والتصورات الباطنية للمجتمعات وهي تصورات تقوم ضمن اشياء اخرى على الايمان بوجود قوى خفية توجّه الوجود الانساني او على الاقل تخترق المنطق العادى وتتجاوز حدوده الضيقة وسنزيد في توضيح مدى الدرويش الاسطورى بايراد جملة من وجهات النظر في تأويل حضوره عند تعرضنا للمدى الاسطوريّ في مفهومه الحديث.

ويلمع عبد الصبور الى أنه استقى موضوع «بعد ان يموت الملك» من مصادر قديمة كثيرة سمّى منها اسطورة «جلجماش» ولئن لم تكن لدينا وثائق تهدينا للاطلاع على مضمون الأسطورة المذكورة وتعرف – انطلاقا منها – كيفية تصرّف الكاتب

---

(169) المصدر نفسه ص 178
(170) المصدر نفسه ص 179

فيهـــــا فانه بوسعنا مع ذلك ان نتبيـــــن بعض المعالم الاسطورية الكامنة في عدد من المشاهد وبالتحديد في المشهد المتصل بمحاولـــــة المقربيـــــن الى الملك استئصال الطائــــر الذي حل بجسده عن طريق التعاويذ والغنـــاء والرقصات الطقسيــــة طمعا في اعادة الحياة اليه. ويذكرنا تصرف هؤلاء بما كانت تقوم به الشعوب القديمة من افعال طقسية ايمانا منها بان هذه الافعال تتيح لها اجتثـــاث قوى الشر المستقرة في باطن المرضـــى وذوى العاهات.

يستهل المشهد بخطبة تولّت فيها الراويات التعريـــف ببعض عادات الشعوب القديمة في مواجهة الموت وعلاجه في لهجة تغلب عليها الجدية المبالغ فيها. وهي لهجة تكشـــف روح العبث في معالجة الراويات ومن خلالهـــن الكاتب الاسطورة وتبين في الآن ذاتـــه مباعدة المسرحية للاسطورة فـــي مفهومها التقليـــدى: «المراة الاولى: تختلف عادات الناس تجاه الموت مـــن بلد الى بلد ولسنا نريـــد ان نصدع ادمغتكـــم بدرس في علم الانثروبولوجيا ونقول لكم مثلا ان الهنود يحرقون موتاهم وان بعض الافريقييـــن ياكلونهـــم واننا نزفهـــم الى الموت وكأنهم عرسان في رحلة شهر العسل ولكننا نريـــد ان نقول لكم انه كانت لهذه المدينة التي نتحدث عنها عادة غريبـــة بعد لقاء الموت» (171) وتستطرد احدى زميلتَيْها الأخريين مستعرضـــة عادة هذه البلدة في مواجهة الموت فتقول: «كان من عادة اهل هذه المدينـــة ان يلبسوا الميت ازهى اثوابه ويمددوه على فراشه اربعين يومـــا يطوف فيها اصحابه واحباؤه حوله ويناشدوه بارخم العبارات واكثرها لطفـــا ورقة ان يستجمـــع قواه الخائرة ويطرد من جسده عصفور الموت الاسود» (172). وتتابـــع الثالثة وصف ما يجرى الاعداد له من طقوس فتقول: «وهم يعرضون عليه عندئذ كل ما كان يحب في حياته من طعام وشراب.. وثياب ورياش ولهو ومتعة. لعل هناك امنية ما زالت في نفسه يعينه الطمع في الاستحواذ عليها مـــرة

---

(171) بعد ان يموت الملك ص 67
(172) المصدر نفسه ص 68

اخرى على ان يستجمع قواه ويطرد الطائـــــر»( 172).

ويعقب هذا التقديم مشهد تعرض فيه نساء الملك وهن يرقصن ويغنيـــن بطريقة طقسية «يرافقهن لحن جنائزي تشوبه نبرة ساخـــرة : النساء : نناشد النائم النبيل / بعهدنا الغابر الجميل : أن يهجر النوم وان / يعود من بـرج الافول / فنحن لذّ ات الحياة نحن دفء الرقص والغناء والتقبيل / نحـــن الدم الساخن في عروقها ونحن ريقها البليل / نحم قوارير العطور ان كشفتهـا اثارت الميول / لمتع الحياة/ الرقص والغناء والتقبيل /»( 173).

ويتواصل رقص النساء وغناوهن على امتداد صفحات عدة وهن يستجدين الميت ان ينزع عنه الطّائر الأسود ويستأصله من كيانه . والحال انهن يدركن مثلمـا ندرك ان ليس لتصرفهن من نتيجة خارج ذاته. وعلى ما يبدو عليه مـــن مجانية فهو ينتظم في نطاق رؤية ما انفكت تلازم الانسان وهي البحث عن السبـل المؤدية للتغلـــب على الموت او تجاوزه.

علاقة المسرحية الطليعية بالاسطورة علاقة متوترة واللحظة التي تلتقـي فيها هذه بتلك مفجّرة تمتد لانهائيا في كل الاتجاهات وليس لها من دعاماق ثابتة ترتكز عليها خارج سخرية المؤلـــف.

## (ب) من الاسطورة في مفهومها التقليدي الى الاسطورة في مفهومها الحديث

نقصد بالمدى الاسطوري في مفهومه الحديث الصور النمطية المعبـــرة عن حضور الانسان في المجتمع الحديث والكون فيما له بهذا الكون وذاك المجتمع من علاقات اساســية : وتتجسد هذه الصور في مواقف وشخصيات واشياء تبرز في كل تجردهـا وتعريتها وتكون لها طاقة شديدة على الايحاء ولها من كثافـــة الرؤيـــة ما يسمح لها بالانفتاح على شبكة معقدة من التاويلات .. وكل شيء من مظاهـــر الموجود يمكن ان يكون على حد تعبير بارت «مادة في منتهى الايحاء... كل شيء يمكن ان يتحول من وجود منغلـــق على ذاته صامت واخرس الى حالة منفتحة مهيـــاة

---

(172) المصدر نفسه ص 68

(173) المصدر نفسه ص 70 - 71

لامتلاك المجموعة لها. نعم شجرة هي شجرة ولكن شجرة يتحدث عنها «درومي» ليست شجرة عادية ككل الاشجار هي شجرة مكيفة مناسبة لنوع مامن الاستهلاك محملة بمشاعر الثورة وبصور وفي الجملة باستعمال اجتماعي خاص يضاف الى المادة الخام» (174).

وللمدى الميتولوجي مستويات عدة اولها يتصل بالكتابة الطليعية ذاتها. فلقد سبق ان رأينا في فصول متقدمة من بحثنا ان المسرحيات الطليعية تشترك بوجه عام في مجموعة كبيرة من العناصر منها طريقة توليف الفصول وإجراء الحوار وتنظيمه وتقديم الشخصيات وتحريكها .. وهي عناصر تعكس على الصعيد الفني قراءة معينة للمجتمع الحديث في تشابكه وتعقد نظمة وتتميز هذه العناصر من جهة اخرى بـ«القدرة على اشباع الشعور» (175) بل ان صعوبة فهم المسرحيات الطليعية وايجاد معنى لها تؤكد قرب هذه المسرحيات من الاسطورة المتميزة بغموضها وعسر فهم مراميها. ولعلنا نجد في حديث الحكيم عن الرؤى الشكلية التي تَمثّلها وهو يباشر كتابة «يا طلع الشجرة» تلخيصا لبعض المعاني المتقدمة وظننا ان هذه الرؤى تتوفّر بنسب متفاوتة في صياغة المسرحيات الطليعية جميعها. يقو ل الحكيم في مقدمة المسرحية المذكورة ما يلي :
«ما تمثلته في هذه المسرحية هي العلاقات التشكيلية والتركيبية فوق خشبة المسرح بين اشخاص ومواقف وأزمنة وأمكنة وأصوات يتداخل بعضها في بعض تداخلا .. ماديا كما تتداخل الالوان والخطوط والاشكال في التصوير الحديث» (176) ثم يبين ان الفنّ المسرحيّ فن تجريبي ولج المخابر وأضحى مادة تعالج وتختبر لاستشراف آفاق جديدة مترسما في ذلك سبل العلم : «بؤرة الحساسية الفنية واحدة هي البحث والكشف عن قيم فنية جديدة ووسائل تعبيرية اخرى ان عصر البحث والكشف في العلم عن اسرار علمية جديدة قد جعل الفن ايضا يشعر بالغربة في هذا العصر العجيب اذا لم ينهض

---

(174) بارت اساطير 194 Barthes "mythes"

(175) la puissance d'investissement de sensibilité Alboy "mythe» p 69

(176) يا طالع الشجرة ص 32

هو ايضا ليبحث ويكشف» (177).

وعلى صعيد آخر تعرض لنا المسرحيات الطليعية شخصيات تافهة سطحية في سلوكها وأفعالها وعلاقات بعضها ببعض شخصيات منعدمة الذاتية فاقدة الهوية لا تستطيع تحقيق ذاتها ولا تحقيق التواصل مع غيرها ولعلها فقدت الرغبة في تحقيق ذلك ما دامت تعرف مسبقا أن مآل سعيها لا محالة الفشل في نهاية المطاف فلتعش إذن تناقضاتها كلّية ولتمعن في ذلك فالمصير واحد، هي تشخيص لما يسمّى «البطل النقيض» (178) المجسد تجسيدا مجردا للانسان العادى الذي يعترضنا كل يوم في الشارع اونلقاه في الحافلة والقهوة ؛ الانسان الفاقد الهوية المنشغل بهموم يومية بسيطة المتخبط في تناقضاته والعاجز عن تجاوزها، الانسان المسحوق بالانظمة او بالمظاهر المدنية الحديثة؛ الانسان النكرة غير المعترَف به وغير المعترِف بنفسه.

وعلى صعيد ثالث تتجلى في المسرحيات الطليعية ما يمكن ان نطلق عليه المفاهيم النمطية مجسّدة في صور حسية. ونقصد بالتسمية المذكورة الأوضاع العامة التي ينتظم حولها سلوك الانسان الحديث من أهم هذه المفاهيم ما يسمى «العودة الابدية» القائمة على الدوران أبدا حول محور واحد وإن تنوع مظهره. يطالعنا هذا المظهر كما رأينا في «الاميرة تنتظر» اذ تقوم حياة النساء على الاعادة الرتيبة لأفعال وأقوال باستمرار وبلا توقف حتى انه ليمكن القول إن البطل الحقيقي في المسرحية هو التكرار والى حد ما الانتظار. وقد طالعتنا الصورة ذاتها في الغرافير. اذ لا تنفك الشخصيتان الرئيسيتان تقومان بالأدوار نفسها مع تنويع في شكلها في حركة حلزونية عودا على بدء. ويلخّص مفهوم العودة الأبدية في صورته المحسوسة تلك أنماطا كثيرة من سلوك الانسان الحديث وتجاربه المتميزة بشكلها الدائري تمتدّ من الأعمال العادية الممارسة كل يوم في مواعيد مضبوطة والمعادة في رتابة مملّة كالنوم وتناول الطعام والخروج من البيت والعودة إليه

---

(177) المصدر نفسه ص 33

(178) anti- heros

وما إلى ذلك الى المفاهيم المجردة والقضايا الماورائية الشائكة التي يتخبط فيها الانسان أُبدا ويدور في حلقتها دون أمل في التخلص منها او إيجاد حل لها مثال ذلك: بحث الانسان الدؤوب عن هوية ثابتة يعجز عن تحقيقها فيظل يدور حول ذاته دون انقطاع كذلك تردّده بين الواقع والخيال بين اليقظة والحلم بين الحياة والموت في حركة لا تَنيي عن الدوران . الى هذا المفهوم يمكن ان نضيف مجموعة من المفاهيم النمطية المتصلة به والمتفرعة عنه منها مفاهيم الضياع والبحث والوحدة. ومن خير المسرحيات تجسيما لكل هذه المعاني في صور بارزة تكاد تكون ناطقة مسرحية« مسافر ليل» وتجنبا لتكرار مقاطع كنا اوردناها في سياق آخر نكتفي بالاشارة الى بعضها. فعملية خلع العامل بدلاته الكثيرة المستترة الواحدة تحت الاخرى ( وهي عملية شبيهة بعملية اخرى طالعتنا في الفرافير وتقوم على فك علبة فاذا بها تخفي علبة اخرى أصغر منها حجما وهكذا الى ان يدقّ حجم العلبة في النهاية فلا ترى) تدلّ على مفهوم الضياع المقرون بالبحث؛ ضياع الانسان في مشاكل حياتية كثيرة يفضي بعضها الى بعض فتزداد تعقدا ويزداد الانسان معاناة؛ ضياع الانسان في هموم نفسية ووجودية واجتماعية وبحثه - عبثا - عن مخرج لها. من المواقف الدالة ايضا على مفهوم البحث المقترن بمعنى الوحدة حديث العامل عن تنقيبه في جميع زوايا القاطرة وحتى بين المقاعد وتحت جلودها بحثا عن حريف في صورة تكاد تكون حسية ملموسة كذلك حديثه عن شعوره الفظيع بالوحدة بين« أناس مرضى يأكلهم الحسد »ولا يضمرون له الا الشر. وكلها مواقف تتّسم بمسحة من التعرية بحيث تبدو قائمة الذات منتشرة المعنى ذات مدى يتجاوز سياقها في المسرحية لتصبح سمة مميزة للسلوك الانسان الحديث في ماله من صلات اساسية بذاته وبمحيطه الاجتماعيّ وبالكون. وليس معنى تجسم هذه المفاهيم

في مسرحية «مسافر ليل» بقدر وافر خلو المسرحيات الاخرى من هذا المدى الاسطوري. فهي جميعا تشترك بنسب متفاوتة في هذه السمة. بل اننا نذهب الى القول بان الكتابة الطليعية تنزع تلقائيا الى اكتساب مدى اسطوري فهو مصيرها المحتوم. وكلما كانت المسرحية اميل الى اكتساب هذا المدى وكان لها من المفاهيم النمطية المجسدة في صور حسية قادرة على الايحاء بدلالات شتى نصيب أوفر اقتربت من الحالة القصوى للكتابة الطليعية . وكانت بذلك مكتفية بذاتها مستغنية عن كل تأويل يجعل لها معنى ولنا في «الفرافير» مشهد يجسم هذه الحالة القصوى في تكثيف المعنى وهو يقوم على التعبير الجسدي الصامت الذي يختصر في صورة مادية صرف مادة شديدة التعقيد مضفيا عليها مسحة شاعرية كثيفة الايحاء بالغة القوة تبلغ ذروة التعبير في اللاتعبير«في الصمت اى تصل في نهاية التحليل الى التعبير المسرحي في حالته الخالصة كالة «المسرحة» (179) .

«يبدأ فرفور والسيد في العمل. فرفور يترك الفأس ويهم بالحديث ولكن نظرة من سيده تعيده الى العمل. السيد يتوقف فينظر اليه فرفور بحدة واتهام فيشير اليه بأنه يريد ان «يهرش» مكانا في ظهره . يحاول فلا يستطيع . يلتمس من فرفور ان يقوم بذلك . يرفض فرفور بشدة . فينتهز السيد فرصة تلاقي ظهريهما اثناء الاعتدال ويحك ظهره في ظهر فرفور. فرفور يغتاظ من تكرار العملية فينحنى مرة ولا يعتدل بينما السيد قد وقف واعتدل ودفع بنفسه الى الوراء ليحك ظهره بظهر فرفور فيقع على ظهر فرفور الذي يعتدل به وينتظر ان يبتعد عنه ولكنه يظل ملتصقا به . ينحني فرفور ليحفر ويظل السيد ملتصقا بظهره . يقف فرفور ويبدأ في الانحناء حين يلاحظ ان صاحبه لا يزال ملتصقا بظهره يعود الى الوقوف ثم يدفع السيد الى الامام ليجبره على الانحناء

---

(179) théatralité

ثم بسرعة يعتدل تاركا السيد منحنيا. ينحني هو الاخر ويظل منتظرا ان يعتدل السيد. يظل السيد منتظرا ان يعتدل فرفور. فرفور ينتهز الفرصة مرة ويعتدل بسرعة فيعتدل صاحبه. ولكن فرفور يكون قد عاد الى الانحناء»( 180).

تتجسد في هذا المشهد وضعية الانسان الحديث في كل مشكليتها: مشكلية علاقته بجسده ومشكلة الالم بمختلف أنواعه ومشكلية علاقة الفرد بالاخر وما تتصف به هذه العلاقة من سوء تفاهم ومغالطة ونزوع خفيّ او ظاهر الى العادية والعنف وهي معان يعبر عنها تعبيرا جسديا صامتا له من الكثافة الشعرية والطاقة على الايحاء بحيث يبدو مكتفيا بذاته مستعصيا على كل محاولة لحصره في فهم محدود.

وعلى صعيد اخير يتجلى المدى الاسطورى في ظهور كائنات غريبة او غير غريبة تكمن فيها الطاقة ذاتها على الايحاء بدلالات كثيرة متشعبة. وهي ظاهرة تسم المسرحيات الطليعية جميعا بنسب متفاوتة وحرصا منا على الايجاز سنحاول رصدها اعتمادا على أمثلة محدودة واضحة .

ففي« يحيى ويميت» يطالعنا عملاق يتقدم الى الفتى عارضا عليه مساعدته لمقاومة العدو المجهول الهوية الذي يريد ان يوقع به شرا ولما يرفض الفتى عرضه ويعبر عن اصراره على مواجهة المجهول بمفرده يعترض العملاق طريقة ويحول دون مواصلة الفتى سيره في اتجاه العدو. ما هوية هذا العملاق وماذا يشخّص؟ هل يرمز للولايات المتحدة وفق قراءة امين العالم للمسرحية ( 181) ام للقوتين العظميين وفق قراءة شكرى محمد عياد ( 182) ام لاسرائيل حسب ما يذهب اليه بلاس؟ ( 183) لكن هل يستقيم ان نقصر فهمنا للعملاق ومن خلاله للمسرحية على واحد من هذه التاويلات ؟

---

(180) نحو مسرح عربي ص 233
(181) الادب العربي بعد الخامس من حزيزان مجلة الاداب ماى 1969
(182) الثورة في الادب الاداب فيفرى 1970 ص 56
(183) الادب العربي ونزاع الشرق الاوسط ص 242
Schimon Ballas
"La littérature arabe et le conflit du proche orient" ed. antropos 1976

فظننا ان تاويلا لا يستوى صحيحا الا اذا امكننا ان نشرح في ضوئه المسرحية في كل تفاصيلها والا عد واحدا ضمن جملة من التأويلات ليس افضل منها ولا أسوأ. وفيما يخص حضور العملاق بالتحديد لا يسعنا - إن اطمأننّا الى احد التاويلات المذكورة وآنسنا فيه تعبيرا صحيحا عن وجهة الكاتب - الا ان نلاحظ ان جميع اجزاء المسرحية لا تنتظم في نطاق الرؤية السياسية المسلطة من هؤلاء الدارسين على المسرحية. فهل يمكننا ان نشرح في ضوئها ما جرى بين الفتى والفتاة من حديث حول الموت في مستهل المسرحية ثم بين الفتى والطبيب حول تشخيص المرض مرض القلق الذي اصيب به الفتى بعد ان سعى الى كثير من الناس من البيئات الراقية خاصة وانتشر فيهم (184) او حديث الفتى الى الشحاذ الاعمى. هذا الكائن الغريب الذى يسير على كفيه ويرى باذنيه ويسمع بعينيه ؟ لعلنا لا نحتاج الى وقفة طويلة للرد على هذه التأويلات وإظهار مواطن النقص فيها اذ هي لا تهتم من المسرحية الا ببعض جوانبها وتصرف النظر عن جوانب اخرى منها فلا تلم بها. وجماع القول ان كل تاويل يمكن في حدود معينة قبوله لكن من قبيل الشطط في ظننا ان نقصر المسرحية عليه ونعتبره جامعا لمفاهيمها مهما تكن وجاهته ولعل الاجدى من وجهة علمية وحتى نأمن الوقوع في المزالق ان نقوم بعرض ما يمكن ان يتضمن العنصر الاسطورى من الدلالات دون إلزامه بواحد منها قسرا.

وما هي الدلالات المضمّنة في صورة الرجل الذي يتبع الفتى كظله في "المهمة" ؟ يمكن ان نرى فيها تجسيما للحظ العاثر. كما يمكن ان نرى فيها تجسيما ماديا للشعور بالذنب او الموت. ولعلها تؤدى هذه المعاني مجتمعةً .

وماذا تشخص صورة العامل في مسافر ليل؟ الاستبداد ؟ ام القانون الجائر ام الموت ؟ ام الاله معذب الخليقة ؟.

وما هي المعاني المضمنة في شخصية القرندل الذي جاء لإتمام أغنيته

---

(184) تحت المظلمة ص 115

بقتـــــل السمندل. هل يرمز للخير في مقاومتـــــه الشر وهزمه له وهـــــل ترمز الاميـــــرة لمصر وفـــق قراءة محمود العالم للمسرحيـــــــــة ؟ ( 185) وما مفهوم الطعن بالسكين في كلتا المسرحيتين الاخيرتين ؟ من الواضح ان العملـــية تجسم الهيمنة لكن اى انواع الهيمنة معنية في المسرحيتيـــن ؟ هل هي هيمنة ذات مدى فكرى ام لغوى ام سياســـي ام جنســـي ام وجـــــود ى؟ ام هي تؤدى هذه المعانـــــي مجتمعة ؟ ففي المسرحيتين قرائـــن تسمح للدارس بتوظيفها للاستدلال على وجهة النظر هذه او تلك وفق مشاربه الفكرية وميولـــه النفسية ورؤاه الوجودية او الايديولوجية.

وما هي الدلالات المستفادة من الابن الوهمي في «بعد ان يموت الملـــــــك؟ هل نرى فيـــه تجسيـــدا لمعنى الحب المقموع ام لمعنى الندم ام الخطيئـــة ام الامل ام الالم ؟ ام لجميع هذه المعانـــــي في آن.

وما هو مفهوم الاشارة الضوئـــية في رحلة قطار ؟ لقد رام بعض النقاد ( 186) ان يحملها معنى الثورة الناصرية التي وقفت في مرحلة من مراحـــــل تطورها مترددة في اختيـــار وجهتها مستقبلا في ضوء حصيلـــة تجربتها القصيـــرة السابقة. وفي ظننا ان مدى الاشارة الرمزى يتجاوز الى حد بعيد وجهة النظـــر المذكـــورة. ولعلنا نجنح الى اعتبار الاشـــارة اضافة الى دلالات اخـــــرى رمز الحقيقة التي ينظر اليها كل شخص من وجهته الذاتية دون ان تكون لديـــه الحجج الثابتة لتدعيم مسلماته واقناع غيره بصحتها. وفي النهاية يكون لوجهات النظر جميعا نصيـــب واحد من الصواب او الخطأ. الرمز ذاته يطالعنا

---

(185) إذ يقول: «لعل الانتظار في المسرحية يذكرنا بالانتظار اليائس في اللامعقول ولكن الانتظار هنا يورق لا بمجرد ورقة خضراء في الجذع الاجرد وانما يفضـــي الى رفض الى فعل وتحرك وامتلاك للمصير... هل اميرتنا هي مصر ؟... هي رمـــز مصر بل الارض العربية كلها المتطلعة لهجر احزانهـــا ومواجدها والعـــــودة الى ابنائها ورجالها وعشاقها المخلصين... ان السمندل ما كان يحبها بل جعـــل من حبها له وصاية عليها وعلى جسدها . انها تتحرك منه لتمتلك ذاتها وتشمـــخ بقيمتها والشاعر القرندل هو الذي يساعدها على ذلك» («الوجه والقناع..» ص 271)

(186) /لويس عوض «الثورة والادب» منهم ص 243—244—245

في مسرحية اخرى هي «المعزلة الارضية» متشكلا في مظهر اخر. فنونو- كما راينا - تتغير هويتها من موقف الى آخر وفق نظرة الاخرين اليها وهي تعبر عن ذلك صراحة في نهاية المسرحية عندما تقول إنها إطار بلا صورة ولوحة بلا رسم يمكن لكل شخص أن يرسم فيها ما شاء من رسوم ويحمّلها ما رام من معان ويخلع عليها ما اراد من تصورات وليست شيئا من ذلك او هي تلخص تصوراتهم مجتمعة. ويمكننا ان نضيف قدرا وافرا من التأويلات لهذه الكائنات ذات المدى الاسطوري ولغيرها من الكائنات المتوفرة بكثرة في المسرحيات الطليعية دون ان نكون على يقين من أننا أصبنا في شرحها وحددنا منها المعنى الصحيح او استوفينا ما تحتويه من دلالات بل لعلنا كلما وقفنا على مضمون أسلمنا الى مضمون آخر وانفتحت المسرحية على سبل كثيرة وشبكة من الدلالات غير محدودة.

ولعل اكثر مسرحية ذهب في تأويلها النقاد كل مذهب حتى اجتمعت لدينا مادة ضخمة كثيرة الثراء بقدر ما هي شديدة التشتت والتضارب مسرحية «يا طالع الشجرة» وسنقوم باستعراض بعض ما قيل فيها حتى نتمثل مقدار تشعب المعاني بالنسبة الى مسرحية واحدة. فرجاء النقاش (187) يرى ان الزوج قتل زوجته لأنها لم تجب عن تساؤلاته الملحّة وأنّ القتل يرمز «لثورة العقل الذي يتساءل ويحاول ان يتعرف دائما ما هو غامض في الطبيعة والوجود» اما المرأة فتجسد من وجهة نظره «استمرار الحياة عن طريق الولادة والحلم بالولادة، هي قوة الطبيعة» والزوج يرمز لاستمرار الحياة «عن طريق قوة الفكر والارادة». وترمز الشجرة «للفردوس الذي يحلم به الانسان منذ قديم في تحقيق السعادة.» ويرى أنّ العقل يستمر في القتل وتقديم الضحايا من أجل الشجرة الخالدة شجرة الحياة المثالية.

ويشير لويس عوض في مقال له منشور في مجلة «المجلة» (188) الى أنه كان تناول المسرحية المذكورة بالدرس في مقال سابق نشره في «الاهرام» (189)

---

(187) في اضواء المسرح ص 79—80—81
(188) عدد 94 اكتوبر 1964
(189) عدد 21 ديسمبر 1962

وفسرها تفسيرا مختلفا عن تفسيره الجديد القائم على اعتبار المسرحية تجسيما لموضوع الصراع بين روح الانسان ومادته موضحا انه «بالامكان ايجاد تفسير ثالث ورابع ذلك ان المسرحية عمل فني بالغ العمق لا يكف النقد عن استكشافه وتاويله لا لشدة غموضه ولكن لشدة عمقه وخصوبته ولوفرة ما هو مكنون في اغواره».

اما عز الدين اسماعيل ( 190) فهو يرى ان «ياطالع الشجرة» مأساة عصرية مأساة الانسان الذي يحطم السعادة في سبيل تحقيق طموحه في أنّ يعيش حياته الحقيقية وان يعرف نفسه ويفهم عالمه وان يتحرر من السجن الذي يعيش بين جدرانه «وهذه رغبة الانسان الدائمة والدفينة في الخلاص من اطار هذا السجن الى عالم آخر لم يستهلك بعد وهو في الآن ذاته ينطوي على تمرّد على هذا العالم المستهلك» ويرى ان الزوج والدرويش والمحقق يقومون مقام انسان واحد وأن الحوار بينهم ضرب من الحوار الداخلي المجسّد لمستويات ثلاثة من التركيبة النفسية : الانا او الشعور ويرمز له الزوج واللاشعور ويرمز له المحقق والانا الاعلى او الضمير ويرمز له المحقق.

ويرى فؤاد دواره ( 191) ان الشجرة ترمز لشجرة الحرية او الفن او العلم وان السحلية هي الجهل والدرويش هو الجانب المعجز في الانسان الذي يعرف بطريقة غير طريق العقل اما الخادم فيرمز للقوى البشرية غير العاقلة التي تعمل وتنتج وتضع نفسها في خدمة قوى اخرى. ويرمز المحقق للجانب المحافظ على التقاليد. ويرى علي راعي في كتابه عن «الحكيم فنان الفرجة» (ص 98) أنّ «يا طالع الشجرة» تعالج الموقف الخالد في حياة البشرية آدم وحواء والمواجهة بينهما وما يدور في هذه المواجهة من صراع وسعي وراء المعرفة ولغز الحياة والشجرة هي رمز المعرفة والسحلية الخضراء رمز انتصار الفن والفكر».

---

(190) «التفسير النفسي ليا طالع الشجرة» المجلة فبراير 1963 ص 38
(191) «يا طالع الشجرة» مجلة الكاتب ماى 1963

وتجسم المسرحية متزوجة محمد مندور ( 192) قضية الصراع بين الفن والحياة. فالزوج «فنان يتعهد شجرة الفن والزوجة مشغولة بشئون الحياة وخاصة بانجاب الاطفال ولانغماس كل منهما في ما يهمه استحال بينهما التفاهم حتى احتدم الصراع في نفس الفنان بين وجوب تكريس اهتمامه في شجرة الفن وضرورة معايشته زوجته بينما ترمز السلاة الخضراء الى شجرة الحياة»

ويرى حنا عبود ( 193) ان«يا طالع الشجرة» تنويع لمسرحية يونسكو «أميدي» وأنها تتضمن مع بعض الاختلاف الدلالات نفسها مقرّرا أن الدرويش في المسرحية الأولى يقوم مقام الجثة في المسرحية الثانية وهما يرمزان للعقل الباطن. أما شكيب الخوري فهو يرى ان صورة مصر في المسرحية تنتظم حول رموز معينة . فالبنت التي لا تأتي ترمز للثورة المجهضة والزوج المتعلق بشجرته يرمز للعقيدة الدينية والموروث الحضاري بمفهومه العام. واستعمال الزوج رماد زوجته سمادا لشجرته تصرّف يشبع نزعته الدينية هذه . وهو الى ذلك يجسم محبة مصر لتراثها ( 194) ولكن سرعان ما تختلط عنده الرموز فاذا بالشجرة ترمز للتخطيط والدرويش يجسم العقيدة الدينية بعد ان كانت الشجرة رمز الموروث والزوج رمز المحافظة على الموروث والتقاليد. وهذا التضارب في التفسير في صلب دراسة واحدة يعكس حالة من الحالات القصوى لِمَا كنّا أشرنا إليه من اننا لا نجد تأويلا واحدا مقنعا للمسرحية الواحدة وإنما تتراءى لنا شبكة من التاويلات لا نطرق احدها الا انفتحت سبل كثيرة أمامنا وافضت بنا الى دلالات اخرى لاحد لتعقدّها. وقد فطن احد الدارسين الى عقم ما نسقطه على المسرحية من تأويلات تعبر في نهاية التحليل عن وجهة نظر الدارس اكثر

---

(192) مسرح الحكيم ص 156

(193) «اللامعقول في مسرح الحكيم» الحياة المسرحية العدد 6 خريف 1978

(194) مسرح العبث العربي ص 50-51.

مما تعكس وجهة المؤلف فقال :[«التفسيرات التي احاطت بالفرافير و«المهزلة الارضية» و«ياطالع الشجرة» و«لعبة النهاية» و«الكراسي» تكاد تكتم انفاس هذه الاعمال المسرحية ذلك انها تحملها من الرموز اكثر مما تحتمل وتصر على وجود معنى لهذه المسرحية او تلك»( 195).

ولعله من الاصحّ ان نقول إن للمسرحية الطليعية من الغموض ما يجعلها تنفتح على مجموعة من التأويلات لاحد لعددها نظريا. ويكون من التعسف قصرها على واحد منها. ويستطر د .الدارس ملحّا على وجوب ولوج المعنى عن طريق تحليل الشكل فيقول :«انه ينبغي الاهتمام بالشكل فلا نُعنى بالمعنى الذي لا نلجه الا عن طريق الشكل... الفن المسرحي الطليعي شبيه باللوحة الحديثة التي تقدم خطوطا تجريدية وأُلوانا غريبة ولا تقول شيئا لا تعبر عن الندم ولا الفرح ولا الحب.. وإنّما تمتع المتفرج فنيا عن طريق العلاقات العميقة بين مختلف الخطوط والالوان... وهو شبيه بالموسيقى في أعلى مراحلها... فالموسيقى البسيطة تحاكي شيئا:هذه الالة تصدرت صوت قطار والاخرى تعبر عن تدفق نهر.... لكن الموسيقى في أعلى مظاهرها لا تحكي ولا تحاكي شيئا وإنما تؤثر في النفس بطريقة غريبة تجريدية تؤثر بالعلاقة بين اللحن واللحن وبين لحظات الضجيج ولحظات الصمت»( 196)

---

(195) محمد عبد الله الشفقي «في المسرح» ص 139

(196) المصدر نفسه ص 140

# الباب الخامس

## قيمة المسرح الطليعي في الحركة المسرحية في مصر

تناولنا في الابواب الثلاثة السابقة الطليعة المسرحية في مصر بالتحليل فتعرّفنا خصائصها الاسلوبية ومضامينها مركّزين على وجوه الطرافة فيها بالقياس الى المسرح التقليدى على صعيد الاسلوب وعلى ما تنبني عليه من رفض للوضعية الانسانية بوجهيها الوجودى والسياسي على صعيد المضمون.

ولكن الطليعة من وجهة اخرى حركة مسرحية تنتظم في سياق الحركات التي عرفها المسرح المصرى في مختلف اطوار تاريخه الحديث . لذا يتعين ان نفرد قسما خاصا نتناولها فيه بالتقويم فنطّلع على موقف الدارسين والكتاب في مصر منها ونضعها في محلها من الانتاج المسرحي المصرى ونبدى راينا في مدى طرافتها ومدى ما اسهمت به في تطوير المسرح الحديث.

## الفصل الاول : مواقف كتاب المسرح والنقاد المسرحيين من الطليعة

رافق ظهور الطليعة وتاثر عدد وافر من كتاب المسرح بها جدل حاد ومناقشات متحمسة بين المهتمين بالمسرح حول ما يمكن ان يترتب عن مزيد التاثر بها من نتائج خطيرة على مستقبل المسرح في مصر.

ولا يفوتنا ان نلفت النظر الى اننا عندما نروم رصد مواقف الدارسين والكتاب المصريين من الطليعة في مصر تطالعنا هذه المواقف في أحيان كثيرة مدرجة ضمن دراسات نقدية مفردة للطليعة من حيث هي ظاهرة مسرحية جديدة ظهرت في الغرب ووفدت الى مصر عن طريق الترجمة خاصة. لذا تعمدنا نعل بعض مواقف هؤلاء الدارسين من الطليعة المسرحية الوافدة معتبرين أنها تندرج في صلب موضوعنا. إن ما تتصف به لهجة الدارسين والكتاب عند حديثهم عن هذه النزعة الجديدة من حماسة ومسحة جدالية حادة لا يمكن تبريره إلا بأنهم لا يعتبرونها نزعة غريبة عنهم تنتمي الى آفاق غير آفاقهم وليس للمسرح المصرى شأن بها انما يعتبرونها موصولة الى هذا المسرح ملزمة له في الحاضر وفي المستقبل وهم من ثم مدعوون الى الالتزام بموقف محدد منها وابداء راى واضح فيها.

ولاهتمامنا بموقف الدارسين من الاتجاه المسرحي الحديد فائدة من حيث إنه يضيء لنا جوانب تخص تعامل هؤلاء الدراسين مع النصوص المسرحية المصرية الموسومة به ومعالجتهم لها. فالمتثبت في قراءاتهم لهذه النصوص يلاحظ لا محالة انها تأثرت إن قليلا او كثيرا بالمواقف السائدة من الطليعة وقد تفضي المواقف من ظاهرة ادبية معينة نظريا الى اتخاذ هذه الظاهرة وجهة غير الوجهة المعروفة لها في مظانها لوجود علاقة جدلية بين الانتاج الادبي وموقف النقاد منه.

ينقسم الدارسون في تقويمهم النزعة الطليعية وموقفهم منها الى ثلاثة فرق رئيسية : فريق اول عبر عن ترحيبه بها وتاييده لمزيد الاخذ بمقوّماتها وفريق ثان عبر عن احترازه في قبولها جملة وفريق ثالث رفضها رفضا تاما.

ويهمنا ان نتناول هذه المواقف بالدرس فنقف على وجوه دفاع الفريق الاول عنها ودواعي تردد الفريق الثاني في قبولها ورفض الفريق الثالث لها ونشير الى اكثر هذه المواقف إلحاحا وانتشارا مستخلصين في النهاية ـ بايجاز ـ النتائج المترتبة عنها.

1) المواقف المرحّبة بالطليعة

من الدارسين من وقف من الطليعة موقف المرحب بها المنافح عنها الداعي اليها بحماسة باعتبارها ظاهرة فنية تعبر عن أزمة الانسان الحديث تعبيرا فنيا طريفا وتدعو الى تجاوز هذه الازمة.

ومن اكثر الدارسين حماسة في التعبير عن هذا الموقف علي راعي في عدد من الفصول خصها لدراسة الطليعة في مصر وخارج مصر وتقويمها نذكر منها على وجه الخصوص مقالا عنوانه : «ليمت كل الناس وليحيى يونسكو»(1) دافع فيه دفاعا شديدا عن الاتجاه الجديد ناعتا الافكار الشائعة والقائلة بانه يقوم على نظرة تشاؤمية للحياة بانها ادعات باطلة جائرة مبينا ان المسرح الطليعي بكشفه عن الجوانب الغامضة واللامعقولة في حياة الانسان وتعريته لها انما يهدينا الى ادارك عوامل استلابنا ويهيء لنا من ثم اسباب تجاوز وضعيتنا. الى هذا هو يعتبر ان تسمية اللامعقول لا تنطبق على المسمى ولا تناسبه وانها مبنيه على تناقض داخلي اذ كيف يتأتّى للمرء الحكم على شيء بانه لا معقول ان لم يكن له ادارك حدسي بما هو معقول : «إنّ مسرح اللامعقول الذي يبرز

---

(1) مجلة الكاتب فبراير 1964

اللامعقول في حياة الانسان يدينه ويتخطاه. ذلك ان ادارك اللامعقول يقتضي ان يكون لديّ احساس داخلي بالمعقول»(2) ثم ان مجرد الكتابة تجاوز و تحد للانعزال اد في اكتشاف الكاتب نفسه على حقيقتها يكتشف غيره ويكتشف في الان ذاته ما يجمعه به من رفض لما يداخل حياة الانسان من مظاهر غير معقولة :«عندما اكتشف نفسي فاني اكتشف الاخرين وان بدت لي الاشياء غير معقولة فهذا يعني ان ما يبدو لي غير معقول هو لا يرضي عقلي ولا يتفق ورغبات الاخرين»( 2) ويعتبر الدارس ان كاتب الطليعة يتوخى طريقة في الكتابة طريفة. فما عليه الا ان يفسح المجال الى خياله ويطلق العنان لقلمه حتى ينفتح على عالم رحيب خصب اكثر صدقا من واقعه وبولوجه هدا العالم يلتقي بغيره فيما له معه من خصائص مشتركة قارة ويحقق من ثم التواصل مع الاخر ومع الوجود في حقيقتهما المطلقة :« الانطلاق الخلاق يجعل الكاتب يتخطى عواطفه الشخصية ومخاوفه وهمومه وهو يشعر فجاة ان هناك عالما منتظرا وغير متوقع ينكشف اما نظرته المشدوهة . هدا العالم الذي يفجأ به لا يقل غرابة عن العالم الذي نعيش فيه لان عالمنا نفسه غريب اذا تمعنا فيه بنظرة متفحصة جديدة»(3).

ويقرّر الدارس أن أهمية المسرح والادب عامة بمختلف اجناسه لا تكمن في قيمة ما يقترح من إجابات ويعرض من حلول بقدر ما تكمن في عمق ما يبسط من أسئلة ولا يتهيأ للكاتب حظ من التوفيق في ذلك ما لم يتحرّر من الاحكام المسبقة والايديولوجيا الجاهزة التي تحصر الانسان في حدود ضيقة قاصرة عن فهم الكون ووضعية الانسان فيه في حقيقتهما العميقة. فاذا ما توفر هذا الشرط وتم للكاتب التحرر من أحكامه المسبقة وجد نفسه امام ما يسميه الدارس ب« ما بعد التاريخ/ حيث الحقائق والقيم الانسانية السرمدية » وظيفة الكاتب المسرحي الطليعي من وجهة الكاتب

(2) المرجع السابق ص 64
(3) المرجع السابق ص 66

هي ان يكون الشاهد الموضوعي على ذاتيته انطلاقا من توفر الشرط المتقدم ذكره . فالحقيقة النهائية هي في منظوره «ما يتراءى لنا في البيت وحيدين عرضة للاحلام المزعجة ومشاعر الخوف من الموت»( 4) وبذاك نكون كالجسد العارى على شاطيء «يدهش لانه يعبع بجوار محيط بلا حدود ويجد نفسه وحيدا تحت شمس نفاذة موجودا بلا سبب مفهوم لكنه وجود لا رادلة»(4) ولا يختلف موقف لطفي فام المعبر عنه في مقالين نشرهما في مجلة «الكاتب»( 5) وتناول فيهما الطليعة بالتحليل والتقويم عن الموقف السابق في عناصره الاساسيه وان كان اكثر الحاحا على الجانب الشكلي منها ومواطن التجديد فيه . ذلك ان الطليعة من وجهة الدارس حطمت الاشكال الفنيه الجاهزة الموروثة وارست على انعاضها دعائم قيم فنية مستحدثة «في جراُه وتحد»( 6) ولئن اتسم انتاج الطليعة بالصعوبة وغموض المعنى فلم يستسغه الا الصفوة فلأن الطليعه ترمي الى اكتشاف الحقائق المنسية ولا يتهيا لها ذلك الا بركوب الصعب والبحث عن سبل في التعبير والاداء بعيده عن الاساليب القديمة والطرق السهلة الممهدة «وطالما ان الطليعة تتميز بالبحث عن الصعوبة وعدم الاكتفاء بما هو سهل ميسور فمن البديهي ان يظل هذا المسرح مقصورا على صفوة الناس»( 7) . ويتعرض الى منتقدى الطليعة فيتهمهم بـ«الرجعية» والكسل الفكرى ذلك انهم يقنعون بالطرق الفنية الجاهزة ويطمئنون اليها «زاعمين واهمين ان هذا الذى استقروا عنده مطابق لروح العصر والواقع»(8) والحال ان سنة الحياة في منظور الدارس تأبى هذا الاستقرار الموهوم ولا تطْمئن اليه . ثم يلح على اهمية الطليعة من حيث هي رجوع الى الاصل والمنابع الاولى للخلق

---

(4) المرجع المذكور ص 67
(5) الاول عنوانه «مسرح الطليعة» الكاتب عدد 32 السنة الثالثه وعنوان الثاني «بين الطليعة واللامعقول» الكاتب عدد 33 السنة الثالثة

(6) مسرح الطليعه ص 43
(7) المرجع السابق ص 44
(8) المرجع السابق ص 45

المسرحي وعوده الى الصفاء. وهي تاسيسا على ذلك نزعة تجديدية ثورية وليست كما يدعي مناوؤوها عبثا «الطليعة في الحقيقة ثورية هي مثل الاحداث الثورية عودة الى النقاء الاول ورد النضره والشباب الى المبادئ الدائمة»( 9) ويعتبر ان الثورات الفنية شبيهة بالثورات السياسية ذلك انها تقلب المفاهيم المتواضع عليها من جذورها وتحل محلها مفاهيم أصلية سامية تخلق الانسان خلقا جديدا حيا.«حين ينتاب المفاهيم القائمه ضعف القدم واسترخاء الاعياء وهزل التقاليد يتسرب اليها الانحلال والفساد ويلمس الناس مدى بعدها عن المثل العليا والمفاهيم الاصلية فتتصدى عندئذ الطليعة لمحاولة جديدة او لتجربة ثورية وتاتي هذه الثورة الفنية نتيجة حتمية للاوضاع القائمة ومن تم نستطيع ان نؤكد ان الطليعة فن ثوري... تعارض عصرها في جرأه وتحد وتخرج من اطار ما هو معاصر لتلتقي بالتراث العالمي الأزلي»( 10).

ويعتبر أن الأفكار القائلة بأن الطليعة منصرفة عن الواقع غير معنية به تعبر عن معاني اللاتواصل والوحدة وتتبنى الفلسفة القائمة على مفاهيم العبث افكار جائرة لا نصيب لها من الصحة مؤكدا على ان الطليعة تقوم على مفاهيم انسانية سامية وتدعو الى قيم تخلى عنها الانسان الحديث وتحللت منها حضارتنا وأنها تعبير عن الواقع في حقيقته الجوهرية الموضوعيه بعيدا عن التأويلات الزائفة المضللة«ويزعم بعض النقاد ان مسرح الطليعة ينفر من الواقع بل ويناهضه الى حد يصل معه الى اللامعقول ويذهب هؤلاء النقاد في زعمهم الى القول بان مسرح الطليعه لا يؤمن باهميه الالفاظ وانها فيه خالية من المعنى ولا تنقل الافكار بين الناس ان هذا الزعم تشويه للحقيقه. فهي على العكس من ذلك دعوة مثيرة الى التفاهم المتبادل بين الناس.. ومؤلف الطليعه لا ينفر من الواقع في ذاته إنما ينبذ لونا من الواقع المسمى بالواقع الاجتماعي اذ إنه من وجهته خارج عن الواقعية الاصيلة... ذلك ان الواقع الاجتماعي

(9) المرجع السابق ص 46
(10) المرجع السابق ص 46

بعيد عن الموضوعية ومعرض للتاويلات الباطلة... مؤلف الطليعة ينشد الواقع المطلق الصالح لكل زمان ومكان»( 11)

ويعتبر ناقد مصرى آخر هو محمود عبد الوهاب في مقال له عنوانه «اللامعقول كيف ينبغي ان نفهمه»( 12) ان مسرح اللامعقول مركب فني معقد واختزال فكرى لنماذج فنّية سابقة يحاول استقراء جذورها انطلاقا من الحكايات الشعبية القديمة. ثم يخلص الى عرض موقفه من هذه الظاهرة المسرحية الحديثة الوافدة إلينا من الغرب فيرى ان من خلال تساؤلاتها اللامعقولة وتصويرها وضعية الانسان الماساوية في وجود اصم غير مفهوم لا يلبي رغباته ولا يأبه به تصويرا فنيا ثريا انما تبعث في الانسان الوعي بالعوامل التي تأسره وتحد من ارداته فيرضي بوضعيته في اباء ومسؤولية: «حقا ان مسرح اللامعقول يهاجم بالاساس اليقينيات الثابتة في المجتمع لكنه يستهدف من وراء ذلك هز الرواكد لوضع الناس وجها لوجه مع الحقائق المضنية للموقف الانساني وليحملهم بالتالي على قبول الوضع البشرى. كما هو بكل غموضه وعبثه وباباء وشرف ومسؤولية خصوصا وان غموض الوجود الانساني لا جواب له وان الانسان مهما قيل عنه وحيد في عالم لا معقول»

كذلك يبدى انور لوقا ترحيبه بالمذهب المسرحي الحديد معتبرا أنّه تجربة ثرية لا بد من الافادة منها وتمثّلها وان عبرت عن شواغل وهموم لا تلتقي بالضروره بهمومنا الطرفية. وبدلك يتاتى لنا تعميق تجربتنا ووصلها «بركب الفكر في مرحلته المعاصرة» (13)

كذلك عبر صلاح عبد الصبور عن شده اعجابه بالاتجاه المسرحي الجديد واثنى بوجه خاص على واحد من ابرز ممثليه هو يونسكو معتبرا ان هذا الكاتب من اعظم من عرف المسرح من كتاب في جميع مراحل

---

(11) المرجع السابق ص 47
(12) مجلة الاداب السنه الرابعة عشرة 1966 كانون الثاني يناير ص 41 و ما بعدها
(13) من مقدمة وضعها لترجمته «الشريط الاخير» المجلة العدد 76 افريل 1963.

تطوره على الاطلاق. ويؤاخذ الدارسين لوسمهم الاتجاه المعني بـ«اللامعقول»وتحميلهم التسمية معنى مجافاة العقل مبينا انه ان عارض القوالب الفكرية الجاهزة فهو لا يعارض أصول العكر وأساسياته وانه يخضع لما يسميه الكاتب«العقل العام»دون ان يضيف مزيدا من الشرح لما يعنيه بالتسمية المذكورة. وكما يبدو مصطلح اللامعقول غير مناسب للاتجاه الجديد كذلك يعتبر مصطلح «العبث»مخيبا للظن: «لقد طلمت كلمة اللامعقول حين القاها بعض نقاد المسرح الحديث.. انه ليس مسرحا لا معقولا بمعنى انه مجاف للعقل ولكن بمعنى انه مجاف للقوالب العقلية المسماة بالمنطق... ومن هنا فهو يخضع للعقل العام حتى كلمة عبث تبدو مخيبة للظن من يستطيع ان يعبث في هذا العصر الذي نعيش فيه حتى لو كان ذا نفس عابثة»( 14)

## 2- المواقف المترددة في قبول الطليعة

الى جانب المواقف المعبرة صراحة عن ترحيبها بالطليعة وتاييدها الاخذ بمقوماتها فكرا وبناء تطالعنا مواقف اخرى تعبر عن الاعجاب نفسه بما حققته الطليعه من تطوير خطير للفن المسرحي الا انها تعبر في الآن ذاته عن احترازها في قبول هذا الاتجاه الجديد جملة مفرّقه بين الطليعة من حيث هي أسلوب مستحدث والطليعة من حيث إنها تعبر عن مفاهيم اليأس وعبثية الوجود داعية الى صرف النظر عن الوجه الثاني لأنه لا ينسجم وواقع المجتمع المصرى ولا يعكس همومه وشواغله والاهتمام بالجانب الاول وتمثله على ان يوظف اسلوب الطليعه لخدمه المجتمع ومعالجة قضاياه الخطيرة. ومن المعلوم ان اول من قال بهذا الراى هو توفيق الحكيم. وسنتولى عرضه وتحليله بشيء من التفصيل لأهميته على أن نبين فيما بعد رأينا فيه وموقفنا منه

---

(14) ديوان عبد الصبور المجلد ١ ص 701

والـــــى اى حد يصـــــدق على مسرحياته الموسومة بـ«النزعه الطليعيـــــــــه» التي اتينا على تحليلها.

يقابـــــل الحكيم بادئ ذى بدء بين وظيـــــفة الفن المسرحي التقليدى والفن الطليعـــــي مقررا ان النمط الاول«يقوم على ابراز ما هو ثابت فـــــي الانسان مثل الحب والغيـــــرة والبغضاء والحسد والطمع في مجتمـــــــع ثابت ابرازا نهائيا وعلى أكمل وجــــه وأخلد صـــــورة»( 15). بينمـــا يعيد الفن الطليعي من وجهه الكاتـــــب النظر في هذه المسلمات لان المجتمع لم يعد ثابتا ويخلص الحكيـــــم الى تحديد مفهومه للاتجاه المسرحـــــــي الحديث المعنـــــي بدراستنا ووجه تأثـــــره به في عدد من مسرحياتـــــــه فيفرق بين ما يسميه «مسرح اللامعقول» و«مسرح العبث»معتبرا ان الاول يهـــــم الشكل فيما يختص الثاني بالمضمون والشكـــــل معا وانه - اى الحكيـــــم- تأثر بالشكـــــل دون المضمون الذي يتصل في مسرح العبث من وجهة الكاتـــــب بهموم وقضايا غير همومنا وقضايانا ( 16). فيقـــــــــــــــــــــــول

---

(15) الطعام لكل فم - المطبعة النموذجيه 1963 ص 171

(16) يتعرض في حديث أجراه معه الفرد فرج ( دليل المتفرج الذكي الى المسرح ص 173) الى ما يتفق فيه مع العبثيين ويبعده عنهم فيقول :«انا اوافـــــق العبثيين على تساؤل الانسان وصمت الكون وهذه حقيقة قائمة منذ الازل حقيقـــــة أن الكون صامت وان الانسان يلقى عليه اسئلة من انا؟ ما المصير ؟ ما انت ؟ ما الحياة والموت ؟ ولا جواب والذي جدده العبثيون في هذه القضية استنتاجهم ان الكون عبث لا معنى له.. وهذا نوع مزر من التسليـــــم... اني اضع قدما واحدة عندهم في حدود الشكـــــل لا الفكر... وأتّفق معهم فـــــي صمـــــت الكون ... اما اتخاذي شكلا مماثلا لما يتّخذونـــــه من أشكال في«يا طالـــــع الشجـــــرة» و«رحلة قطار» و«رحلـــــة صيد» و«الطعام لكل فم» وغيرها مـــــن مسرحياتـــــي فلم يحفزنـــــي له الا ارادتـــــي في ان اجوب ميـــــدان التجارب المتحررة من الاســـــس التقليدية في الفن»

/«اني اقصد عمدا استخدام كلمة «اللامعقول» لانها هي التي تعبر عن موقفي واتجاهي وهي شيء آخر غير مسرح العبث كما يسمى في الغرب.. ان اللامعقول شيء والعبث شيء اخر مسرح العبث يتعلق بالشكل فقط بل ان فن العبث يبتدىء فعلا وينبع أصلا من المضمون من فكرة ان العالم عبث لينتهي الى الشكل الملائم لهذا المضمون اما في حالتي فان اللامعقول عندى هو وضع العالم المعقول في اطار اللامعقول ليعيشا في اسره واحدة يؤثّر احدهما في الاخر»( 17) ويضيف في السياق نفسه شارحا انه ما عمد الى انتهاج طريقة النزعة الجديدة في التاليف المسرحي الا بغية استنباط اشكال مستحدثة وارتياد افاق فنية متحررة من القوالب القديمة الجاهزة وحرصا على اثراء تجربتنا والاسهام في تطوير الفن المسرحي عندنا فيقول :«واذا كنت قد اتجهت الى القوالب الفنية الحديثة فذلك لاستنباط طريقتنا في تطوير قوالبنا الفنية لا للدعوة الى اللامعقول في ذاته وغيره من الاتجاهات بل لمجرد فتح نوافذ ليدخل الضوء ولكي لا نعمل في عزلة»( 18).

ويعبر في موضع آخر من مقدمة «يا طالع الشجرة» عن فكرة شبيهة بالسابقة اذ يصرح بانه لم يطرق هذا الميدان الجديد الا لاقتناعه بانه لن تتهيأ لمسرحنا اسباب النضج والاكتمال الا بتوسيع مجال تجربتنا وجعلها تنفتح على تجارب امم اخرى اكثر رسوخا منا في الميدان المسرحي :«لو لا دواعي النهضة بأن تكون كل انواع الفن المسرحي ممثله لدينا وان نفتح جميع ابوابنا امام السبل والاساليب حتى يستطيع جيلنا ان يتحرك ويسير لا يعوقه باب مغلق عن اختيار النوع الذي يؤهله له استعداده لو لا هذا الاعتبار لما رايت ضرورة فتح هذا الباب»( 19)

---

(17) الطعام لكل فم ص 171

(18) المرجع المذكور ص 176 عبر عن هذا الموقف كذلك في مجلة المسرح العدد الاول السنة الاولى يناير 1964 7

(19) يا طالع الشجرة ص 19.

ويضيف الحكيم في مجال تبرير ولوجه ميدان هذه التجربة الجديدة في الكتابة حجة اخرى هي ان بذور اللامعقول ما انفكت قائمة منذ قديم في الحكايات القديمة والموروث الشعبي العربي مستشهدا ببعض الاغاني التي مازالت جارية على الالسنة في الاوساط الشعبية أورد منها بعض الامثلة في مقدمة «يا طالع الشجرة» ويستنتج الكاتب - اسنادا إلى ذلك - ان الاشكال الطليعية الحديثة قد لا تكون في الحقيقة سوى عودة الى الاصل والى تقاليد لفّها النسيان: «لا ينبغي ان يخدعنا اى فن حديث مهما شذ مظهره عن حقيقة أصله فقد تكون بذرته في صلب فن عتيق بعيد المدى ثم أخذت هذه البذرة تنمو خفية وتتكيف وتتطور وتنام وتستيقظ وتمرض وتصحّ وتضعف وتقوى حسب الظروف والبيئات والاجواء المحيطة متربصة بفرصتها للظهور والحياة» (20)

واذا حاولنا فحص نظرية الحكيم بتمعن تبينا انها ليست بريئة انما تتجه اساسا الى خصوم الطليعة الكثيرين وتندرج ضمن موقف دفاعي يتوخى الحيطة في مواجهة هؤلاء. وجه الحيطة ان بعض الكتاب والدارسين لم يجرؤا على التصريح باعجابهم بالطليعة وتبنيهم لاتجاهها اتقاء ان يرموا بالرجعية من قبل المحافظين على الاتجاه الايديولوجي الرسمي والداعين الى جعل الادب عامة والمسرح خاصة هادفين موظفين في خدمة المجتمع.

---

(20) المصدر نفسه ص 28 وقد جارى الحكيم في موقفه الداعي إلى وجوب الفصل بين الطليعة من حيث هي اسلوب والطليعة من حيث هي مضمون عدد من الدارسين نذكر منهم على سبيل المثال هدى حبيشة التي اعتبرت في مقال لها عنوانه: «العبث اسلوب لا موضوع» (مجلة «المجلة» العدد 111 السنه العاشرة مارس 1966) ان الطليعة تعالج موضوعات قد لا تلتقي بهمومنا وشواغلنا حتما الا انه من المفيد فيما ترى ان نتمثل اساليبها وطرق التعبير المستحدثة فيها معقبة بقولها «ان هذا المسرح لا يناهضه الا الرجعيون».

وقد فطن احد الدارسين وهو حنا عبود الى ما ينطوى عليه موقف الحكيم من تردد ان وضعناه في سياق نظرية الكاتب المتصلة بطبيعة العقلية العربية ملاحظا في مقال عنوانه «اللامعقول في مسرح الحكيم» ان الكاتب يذهب من ناحية في بعض مواضع كتاباته النقدية الى ان «أمّة العرب أمه الوعي والمنطق العقلي والظاهر المحسوس» ويورد أمثلة كثيرة مستقاة من الموروث الحضارى والثقافي لتدعيم رأيه ثم هو يتبنى (في مقدمة «الطعام لكل فم» ومقدمة «يا طالع الشجرة» و«رحلة الربيع والخريف») موقفا نقيضا مفاده ان المذاهب الطليعية الحديثة تستمد جذورها من اشكال فنية قديمة كانت سائدة عند العرب وعند غيرهم من الشعوب مستندا لتدعيم رايه الى الموروث الثقافي العربي نفسه. ويتساءل الدارس كيف يمكن التوفيق بين هذين الموقفين وايهما يلزم الكاتب ويعكس وجهة نظره الحقيقية. ويختم نقده مستنتجا ان الحكيم تورط وأوقع نفسه في تناقض مفضوح «من أجل بطاقة تبرير» (21) والمقصود بكلامه واضح هو ان الحكيم لجأ الى الموروث الشعبي يبحث فيه عن جذور «اللامعقول» محاولة منه مغالطة المثقفين والايهام بانه بريء من الانتساب الى نزعة عدمية.

ونضيف الى هذا اننا لا نجد في ما ألف الحكيم من مسرحيات موسومة بالنزعة الطليعية وفيما عدا مسرحيتيه «مصير صرصار» و«الطعام لكل فم» المتأثرتين الى حد بالنزعة المعنية والملتزمتين التزاما باهتا بقضايا ذات طابع إنساني ما يدعم وجهه نظره إذ إن مسرحياته المعنية بالدرس في بحثنا تنحو بوجه عام منهج المسرحيات الغربية المصنفة في عداد المسرحيات الطليعية شكلا والى حد بعيد مضمونا.

وبصرف النظر عن هذه الملاحظات الخارجية الدالة بوضوح على عدم اتساق مواقف الحكيم وانتظامها في رؤية محددة المعالم منسجمة فموقفه ذاته المقتطف من مقدمة «الطعام لكل فم» والمتصل

---

(21) الحياة المسرحية عدد 6 خريف 1978 ص 68

بظاهرة المسرح الجديد ان عالجناه من وجهة داخلية وجدناه مفتعلا يداخله اللبس والاضطراب وذلك خاصة في تعريفه بين العبث واللامعقول. فاذا سلمنا بان المسرح العبثي ينطلق من موقف عدمي ويعكس موقفا عدميا فلماذا يفضي حتما الى البحث عن شكل ملائم ؟ وما هو هذا الشكل الملائم؟ فان كان معناه الجدة والابتكار -وهو ما يعنيه الكاتب يقينا - فهل ابتدع كامو وسارتر والحال ان كليهما عبرا في بعض مولفاتهما المسرحية عن مفاهيم عدمية - شكلا جديدا ؟ كلا ثم ما الداعي لوضع العالم المعقول في اطار اللامعقول؟ فهل البحث عن شكل جديد يقصد لذاته ولمجرد التجديد بعيدا عن كل معطى موضوعي وهل الشكل ترف او حلية يكسى بها المضمون اعتباطا ؟ الجواب بالنفي قطعا. تجديد الشكل هو وليد توتر الموضوع وستكون لنا عودة الى هذه المسألة في الفصل الاخير من بحثنا. والنتيجة التي ننتهي إليها هي ان الحكيم في موقفه من الطليعة ومن مسرحياته الموسومة بهذه النزعة مفتعل بيّن التضارب قاده اليه حرصه على إظهار براءته.

## 3 المواقف المعارضة للطليعة

لئن حظيت الطليعه باعجاب قسم هام من الاوساط الثقافية في مصر فالمواقف المعبرة عن رفضها لها كانت أكثر انتشارا وأشد الحاحا. هذه المواقف تعكس وجهة الايديولوجيا الفائمة الداعية الى تأسيس ثقافه هادفة ملتزمة والاسهام في تأسيس مجتمع تسوده مبادىء التعدم والعدالة والرافضه من باسم الشعارات نفسها للطليعة باعتبارها نزعه عدمية تقود الى تفشي مفاهيم التشاؤم والبطالة.

من الدارسين الذين تبنوا هذا الموقف عمر شاهين في مقال له عنوانه «الاسس النفسية لمسرح اللامعقول» تناول فيه بالدرس الطليعة من وجهة نفسيه مركزا على الاعراض المرضية المجسّمة في كلام الشخصيات الموسوم بالتفكك

والاضطراب في نظرة لا تخلو من جده وعمق . ثم يخلص الى عرض موقفه مبيّنا ان هذه النزعة تقوض ايمان الانسان بكل ما تنبني عليه حياته من قيم وتفضي بالمجتمع الى التصدع والانهيار وبناء على دلك فهي تتعارض وما يقتضيه بناء مجتمع الاشتراكية من ايمان بجدوى العمل وبقدرة الانسان على صنع سعادته ومما جاء في هذا الصدد قوله :«اللامعقول يهدم القواعد والقوانين انه يزعزع ثقه الناس فلاماض ولا حاضر ولا مستقبل ولا خير ولا شر ولا امان ولاحتمية ولا منطق والنتيجة تكون انتشار القلق والخوف . ان المجتمع الاشتراكي يرفع دائما شعار اللغة والفن للحياة. واللامعقول يرفع شعار اللغة لمجرد اللغة بل لمجرد الرنين وبينما يدعو المجتمع الاشتراكي الى تقوية النوازع الاجتماعية يدعو اللامعقول الى التفكك والاضطراب»( 22).

وكتب عبد الرحمن بدوى مقالا عنوانه «كارثة اللامعقول»( 23) تناول فيه الطليعة بالدرس من وجهة فلسفية مركزا على ظاهرة التناقض الموظفة في المسرحيات الطليعية الى حدودها القصوى. والتناقض من وجهة نظر الكاتب مبدأ قال به فريق من الفلاسفه القدماء والمحدثين اذ اعتبروه مكونا من مكوّنات الاشياء في تركيبتها الداخلية وفي علاقة بعضها ببعض وهو الى هذا مبدأ تقوم عليه حياه الانسان وينبني عليه سلوكه ويترتب عن هذا المبدإ إلغاء قانون الهويه وانتفاء وجود حقيقة ما في الحياة وهو في نظره ما يدل عليه قول يونسكو التالي :«لا حادث ولا سحر خاصا يدهشني ولا تسلسل في الافكار قادر على ان يلزم انتباهي ولا شيء قادر على ان يبدو لي غير محتمل اكثر من غيره لان كل شيء قد سوّي الى نفس المستوى وكل شيء أنزل الى عدم الاحتمال عامة في الكون نفسه».

---

(22) مجلة المجلة السنه السابعة العدد 78 يونيو 1963 ص 23

(23) مجلة المجلة العدد 75 مارس 1963.

كما يقود القول بالمبدإ المذكور الى إبطال المقاييس المكانية والزمانية وهذا يذكّر من وجهه الدارس بشطحات الصوفية القائلين بـ «طي المكان والزمان» فيكون الواحد في أزمنة مختلفة وأمكنه متباينة في لحظة واحدة. ويلخص الدارس موقفه قائلا إن الطليعه التي تدين في منطلقاتها بهذه المبادىء جميعا تفضي في نهايتها القصوى الى القضاء على الشخصية وعلى اللغة وعلى القيم الانسانية من الاساس ويصبح الانسان مساويا للجماد والوجود مرادفا للعدم .

ومن اشد الدارسين نفورا من الطليعة وتحاملا عليها محمد مندور اذ اعتبرها مظهرا من مظاهر انهيار القيم وتردّي الانسان في أوحال العدمية متنبئا بأنه لن يكتب لها النجاح ولا الدوام وانها لن تلبث ان تنحسر ويتراجع مدها لانها نقيض التقدم ونقيض الحياة. ومما جاء في معرض تحليله لهذه النزعة الجديدة في كتابه «في المسرح المصرى المعاصر» ص(83) قوله :«جاء انصار اللامعقول ليشوهوا معالم المسرح كله زاعمين ان من واجب الفن - نزولا على التطور المحزن الذي نزل بالبشر - ان يقدم للناس صورا مفككة غير مفهومة ولا قابلة للفهم كمرآة للحياه التي يحيونها اليوم فعلا ولكن هذه الموجة اليائسة المتمردة على الحياة والمنطق لن تلبث ان تتقلص»

ويؤكّد في موضع آخر على هذه المعاني فيعتبر الطليعة مرضا عصريا يهدد حياتنا ويوشك ان ينزل بها كارثة ان لم يقاومها النقاد ويحولوا دون انتشارها ناعيا على كتاب المسرح المصريين تاثرهم بهذه الموجة ومواكبتهم لها في ظل شعارات زائفة مضللة :«وقد لاحظت لسوء الحظ اننا منذ ان اخذنا نشاهد المسرحيات الصادرة عن مرض الياس الذي تفشى في السنوات الاخيرة عند بعض كتاب الغرب اللامعقوليين وثورتهم اليائسة على الحياه واصول الفن المعبرة عنها سادت حركة التاليف المسرحي في بلادنا موجة مماثلة تتنكر في كثير من الاثواب المطلله كثوب

الفولكلور الشعبي والاصالة المحلية ( 24) في الشكل والمضمون على السواء واخشى ان تزداد تلك الموجة اتساعا مالم نعف لها بالمرصاد لنرد للادب والفن عامة والادب المسرحي خاصه الى وظيفته الاجتماعية والانسانية السليمة »( 25)

كذلك عبر نجيب سرور في لهجة لا تقل حماسة عن رفضه المطلق للطليعة كما فهمها بعض كتاب جيله معتبرا ان هذه النزعة وليدة واقع غير واقعنا وتعبر عن هموم غير همومنا وان مسرحنا لن يجني شيئا من مسايرتها والانسياق في ركبها بل قد يفضي ذلك الى انسلاخه عن المجتمع وفي هذا الصدد يقول : «ما معنى التحريبية ؟ ما معيارها ؟ وما ضوابطها ؟ هولاء الذين يتحدثون عن الطليعة والتجريبية هل سألوا انفسهم مرة طليعية وتجريبية بالنسبة الى ماذا ؟ ومن ؟ بالنسبه الى واقع المسرح في بلدان اوروبا الغربية ام بالنسبة الى واقع مسرحنا المصرى ثم اليست محاولة ربط رسالة المصرى بعجلة المسرح العالمي وبهذه الطريقه العشوائيه مصادرة لرسالة المسرح المصرى؟ فرق بعيد بين التجريبية او الطليعية المنبثقة من واقعنا في ظروفنا لتجيب عن اسئلة تبسطها حركتنا المسرحية النامية والطليعية التي تعني تعليد الموجات المسرحية في العالم كموجات العبث واللامعقول»( 26).

ويطالعنا موقف لفؤاد دوارة من الطليعة عرضا في سياق تقويمه لمسرحيات شوقي عبد الحكيم اذ يعيب على الكاتب تاثره بهذه النزعة مما جرد ادبه من الصدق والوضوح واضفى عليه مسحة من الغموض والتشاؤم. يقول الدارس :

(24) لعله يقصد شوقي عبد الحكيم وتوفيق الحكيم

(25) «اللامعقول تمرد يائس على الحياة» مجلة «الكاتب» العدد 24 السنة الثالثة مارس 1963 كما ردد الافكار نفسها في مقال اخر له عنوانه «المسرح في عهد الثورة حاضره ومستقبله» مجلة «المجلة» العدد 91 السنه الثامنه يولية 1964.

(26) حوار في المسرح ص 72

« كان من الممكن ان تكون لمسرحيات شوقي عبد الحكيم كشفيقة ومتولي » و «المستخبي» و«ملك عجوز» قيمة فنية عالية لو لم يصب المؤلف بداء بيكت ويونسكو فيجرد ادبنا من أعمق خصائصه وهي الصدق والبساطة والوضوح ليقدمه لنا في مرقعة من ادب العبث واللامعقول» (27).

اما رجاء النقاش فهو يعيب على كتاب بلده انسياقهم وراء تيارات العبث الواردة وتقليدهم لها عن غير وعي وتبصر فجاء ادبهم سقيما باهتا غير صادق ولا معبر عن هموم المجتمع الحقيقية. ومما جاء في معرض حديثه عن هذا الموضوع قوله: « مسرحنا في مصر بحاجة عميقة الى ترسيخ قواعد الفن المسرحي وخلق تراث كبير لهذا الفن قبل ان ينساق وراء تيارات جديدة ظهرت في بيئات لها ظروفها الخاصة ولها تراثها المسرحي القديم العريض ولن نكسب شيئا من وراء ما أسميه الموضات الفنية التي تغرينا شكليا دون ان تكون تعبيرا حقيقيا عن واقعنا. هذا هو السبب في فشل كل المحاولات التي ظهرت عندنا تقليدا لمدرسة اللامعقول وتأثرا بها» (28)

يتضح لنا من خلال استعراضنا المجمل لأهم مواقف الكتاب والدارسين في مصر من الاتجاه الطليعي الوافد ان أكثر هؤلاء أبدوا رفضهم له ومعارضتهم لمنطلقاته الفكرية القائمة على الايمان بانتفاء معنى الحياة وعدم جدوى العمل. وقد كان لهذه المواقف تأثير بين في معالجه الدارسين للمسرحيات المصرية الموسومة بالنزعة الطليعية وفي تقويمهم لها. ولا يتسع المقام للوقوف على جميع وجوه هذا التاثير. كفانا الاشارة الى انهم حمّلوا في كثير من الاحيان المسرحيات المعنية معاني تتفق والوجهه الايديولوجية السائدة وأوّلوها وفق القيم المؤسسة لاختيارات مصر السياسيه القائمة. وقد تعرضنا الى بعض مظاهر ذلك ولا نرى فائده من إضافة

---

(27) المجلة عدد 94 اكتوبر 1964

(28) مقعد صغير امام الستار ص 108

مزيــــد من الأمثـــلة حرصا على تجنب الاسهاب. كما كان لهذه المواقــف وجه آخر من التاثيـــر وهو اننا لا نجد من الكتاب في مصر من تبنــى الطليعــة كما عرفت في الغــرب وإن اظهر بعضهــم اعجابهــم بها فقد توخوا احد الموقفــين التاليــين :

– اما انهم ابدوا فهمهم للطليعة على غير وجهها المعروف في الغــرب اتقاء تحامل النقاد عليهم وهو موقــف عبد الصبور.

– او انهم عمدوا ـ كما فعل الحكيــم ـ الى الفصل بين المضمون والشكــل وتظاهروا بانهم تأثروا بالمظهر الثانــي وصرفوا النظر عن المظهر الاول.

## 4– محل الطليعــة من الانتاج المسرحي في مصــر

ان ما اثير من جدل حول الطليعة وردود فعل متحمسة مناهضة في معظمهــا للاتجاه الجديــد لتضمنه معانــي لا تساير الاتجاه الرسمــي الداعــي الى تأسيــس ثقافة ملتزمــة تخدم المجتمع وتناضل من اجــل النهــوض بالانسان وبناء دولة منيعة قائمــه على مبادئ التقدم والاشتراكية لــم يحل دون انتشار هذا الاتجاه على نطاق واســع وتأثــر عدد كبير مــن الكتاب المسرحيين في مصر به بنسب متفاوتــة ووجوه مختلفة وان نفوا جميعا انتسابهم الى الطليعــة كما عرفت في الغرب وأنكروا تاثرهم بها الا مــن بعض جوانبها الشكلية. ولنا في شهادة بعض الدارسين اضافــة الى ما كنا سقناه من شهادات في الفصــل الاول من بحثنا مايدعم ما نذهب اليه من انتشــار التاثر بهذه النزعــة على مدى واســع. من ذلك ما قاله فؤاد دواره في معرض حديثه عن حصلية الانتاج المسرحــي الذي عرض على مسرح الجيــب بين سنتي 1963 و 1964 :«لقد لاحظــت في شيء غير قليــل من القلق ان الاتجاه الفنــي الجديد الذي تمثله مسرحيات بيكت ويونسكو وهي المسرحيات التي لقيت اكبر قدر مــن معارضة النقاد لاتجاهاتها الفكريــة والفنية كان لها اقوى الاثر بنســب وصور مختلفة في عدد غير قليــل من المسرحيات المصرية التي قدمت في الموسم السابــق. منها على سبيــل المثال :«ياطالع الشجرة» و«الفرافيــر»

و"رحلة خارج السور" لرشاد رشدى و"شفيقة ومتولى" و"المستجني" لشوقي عبد الحكيم. مع انهم رفضوا باصرار هذا التأثر" ( 29).

ويقسّم رجاء النعاش في كتابه "مقعد صغير امام الستار" المسرح المصرى في الستينات الى اتجاهات رئيسية ثلاث هي : الاتجاه الواقعي والاتجاه الفلسفي واتجاه اللامعقول موضّحا ان الفواصل بين هده الاتجاهات ضئيلة وانه من الصعب التفريق بينها تفريقا حاسما اذ إنها غالبا ماتتعايش في مؤلفات كاتب واحد واحيانا في تاليف واحد. وقد جاء في سياق حديثه عن ذلك قوله : "هذا التعسيم تقريبي الى ابعد الحدود اد هي ليست منفصله عن بعضها فكثيرا ما تتاتر هذه الاتجاهات بعضها ببعض بل كتيرا ما تتعايش في اعمال كاتب واحد وحتى في مؤلف واحد" ( 30) ويشير في معرض حديثه عن اتجاه. اللامعقول الى انه اثر في كثير من الكتاب "ولم يسلم منه حتى الكبار منهم" ( 31).

لقد اصاب الدارس الى ابعد حد عندما نبّه الى صعوبة الفصل بين الاتجاهات المسرحية الثلاث المذكورة ورسم الحدود بينها لتداخلها عند الكاتب الواحد وفي المؤلّف الواحد. وهو امر لا يَيسّر مهمه الدارس الحريص على تعرف مواطن التاثر باتّجاه مّا وحصر وجوهه بدقة. فلئن كانت بعض المسرحيات منها المعنية بدراستنا بينة التاثر بالطليعه فاننا نحار في تعرف وجوه التاثر بها في مسرحيات اخرى كثيرة مع يقيننا بوجود التاثر.

وسنحاول الوقوف على بعض مواطن التاثر بالظاهرة ووجوهه من خلال مسرحيات مصرية شهيره حتى نبين مدى انتشار الظاهرة متوخين الايجاز والتركيز على الاهم.

---

(29) تجارب مسرح الجيب في موسمين المجله العدد 94 اكتوبر 1964
(30) مقعد صغير امام الستار ص 168
(31) المرجع السابق ص 208

اننا لا نرى لمعالم الطليعه اثرا في مسرحيات عدد من الكتاب المعروفين مثل عبد الرحمن الشرقاوى ونجيب سرور ولطفي الخولي. فهؤلاء انتحوا في كتاباتهم المسرحية اتجاها سياسيا واجتماعيا واضح المعالم وتوخوا اساليب وطرق بناء تتفاوت نسبة الجدة والطرافه فيها من كاتب الى اخر.

الا اننا نجد فريقا آخر من الكتاب المسرحيين اشتهروا اشتهار الكتاب المذكورين سابقا بانتهاج اتجاه اجتماعي وسياسي واقعي في كتابتهم وتأثروا مع ذلك على نحو مّا بالنزعة الطليعية فكرا او بناء او فكرا وبناء معا. من هؤلاء نذكر نعمان عاشور. فمن المعروف ان هذا الكاتب المسرحي الخطير اهتم في مسرحياته جميعا بالصراع الطبقي في مصر وركّز على المظاهر الاجتماعية الموروثة من العهد السابق في تناقضها مع ما طرأ على الاوضاع من تحولات جذرية. ومع ذلك فالمتثبت في مسرحيات الكاتب المذكور يلاحظ بعض وشائج القرابة مع الطليعة وأول مظاهر هذه الوشائح انتفاء العقدة من مسرحياته التى تعرض اشخاصا يحملون من تناقضاتهم الذاتيه وتناقضاتهم الموضوعية مع الاخرين ومع الوضع القائم ما يجعل التصادم حتمية لا مفر منها. وينشا عن تراكم الصراع جَوّشًا عِرِيّ منوع النغمات بالغ الايحاء(32). ولئن كان هذا التصادم وليد رؤى اجتماعيه ونفسية وايديولوجية متباينة فما يلفتنا ان بعض مسرحياته - خاصة منها «سر الكون» و«بلاد بره» - تخترقها نزعه تشاؤمية تعكس أزمة الثقه المتحكمة في الكاتب والتي تبلغ حد اليأس

(32) من الشائع ان نعمان عاشور تأثر في تأليفه المسرحي بالكاتب الروسي المعروف تشيكوف ويؤكد الكاتب نفسه هذا التأثر في مواضع مختلفة من ترجمته الداتية «المسرح حياتي» عند حديثه عن قراءته المسرحية ولما كان تشيكوف احد الكتاب المسرحيين الرواد المؤثرين في الاتجاه الطليعي أمكن القول إن عاشورا ينتسب الى الطليعة عن طريق غير مباشر.

المطلق من امكانية تغير ما جبل عليه سلوك الانسان من غباء وأثرة. ويتخذ العدم وجه الكوميديا فاذا بكل شيء يبدو غير منطقي مفجرا للضحك ضحك شبيه بالبكاء لكأنّه فُضِي على الانسان ان يعيش حالة استلاب نفسية واجتماعية دائمة,ولنا في راى عباس صالح في مسرحيات عاشور ما يدعم ماذهبنا اليه. فبعد ان يشير في معدمة له وضعها لـ «بلاق بره»( 33) الى النزعه العدمية التي سعت الى معظم الانتاج المسرحي المصرى حتى كادت تصبح النزعة السائدة فيه يحدد مظاهر هذه النزعة عند عاشور واسما اياها بالعدمية الاجتماعية» فيعول :«الموقف العبثي الذي ينطلق من المجال الماورائي يهبط في المسرحية ( يقصد «بلاد بره») الى المجال الاجتماعي في شكل فلسفه اجتماعية عدمية لا تتعامل مع الانسان من حيث هو غريب وضحية للعبث بل تتخطى ذلك الى الطبيعة الانسانية فتجرّدها من كل قيمة وتصبح كتلة من الشهوات لا سبيل الى تقويمها ويصبح الشقاء فضاء أزليا يحكمها الى الأبد»( 34).

واذا انتعلنا الى سعد الدين وهبه وهو من الكتاب الذين اشتهروا كذلك باتجاههم الاجتماعي في التاليف المسرحي لاحظنا معالم الطليعة اظهر في انتاجه المسرحي،من هذه المعالم اضافة الى خلو مسرحياته بوجه عام من «الفعل» بالمفهوم التقليدى للكلمة توفر العنصر الاسطورى فيها.وقد كنا ابرز نا مدى اهمية هذا العنصر في الانتاج المسرحيّ الموسوم بالطليعي. ميزه هذا العنصر عنده ان الشخصية في جميع مسرحياته تقريبا تلح في البحث عن حلقة مفقودة ويتجلى لها في النهاية عبث سلوكها ولا جدوى ما تسعى الى تحقيقه وتلحّ في طلبه.

---

(33) مسرح نعمان عاشور — القاهرة —الهيئة المصريه العامه للكتاب 1976 ص333—352
(34) المصدر المذكور ص 345

وفي «كوبرى الناموسي» تطالعنا شخصيات تنتظر كل واحدة منها عودة غائب أو تأمل في تحقيق أمنية استبدت بها ويطول الانتظار ويتضخم الامل ولا يتحقق هذا كما لا يعود ذاك ويتضح في نهاية المطاف ان حياة الشخصية تعوم على فراغ وتدور حول فراغ. نسمع ضجيجا وصخبا ونشاهد حركة متوترة وهياجا ولا يلبث كل ذلك ان يلفه الصمت ويعود كل شيء الى هدوء شبيه بهدوء الاموات.

وفي مسرحة «سكه السلامة» (1963) يضلّ جمع من المسافرين كانوا يركبون حافله الطريق ويتيهون في الصحراء حتى اوشك زادهم ان ينفذ واشرفوا على الهلاك. وينبثق الامل في النجاة عندما يحل بالمكان سائق يقود عربة غاز فيها معقد واحد خال بجوار السائق. ويراود كل شخص الامل في أن يكون المكان من حظه ويبدأ تسابق حاد بين المسافرين طمعا في الفوز بالمقعد وفي النجاة. ينكشف من خلال هذا التسابق ما تنطوي عليه أنفسهم من أثرة وتحلّل من القيم الاخلاقية ولكن سرعان ما يتبدد الامل عندما يَقْدِم احد الاشخاص على إحراق العربة. وهكذا يبدو الامل سرابا خادعا وبرقا خلّبا وتبدو الشخصية في بؤسها النفسي والوجودى يحويها فراغ مريع.

ويتجلى العنصر الاسطورى في «بير السلم» (1965) في كل مداه. فالشخصية الرئيسية في المسرحية رجل مشلول أبكم اسمه الشبراوى يبسط طله على احداث المسرحية من بدايتها الى نهايتها. بعض الاشخاص لا يرغبون في عودته مُعافَى خِشّية انتقامه منهم اذ نهبوا ثروته وبددوها إشباعا لشهواتهم ومن شخوص المسرحية من يأمل في شفائه واستئنافه نشاطه موفور الصحة لينتقم من هؤلاء الذين عاثوا فسادا ويثأر لنفسه منهم. وما إن تَشارف المسرحية النهاية ونقترب من ساعة الحساب حتى نكتشف ان الشبراوى غير موجود وليس له حقيقة خارج خيال الشخصيات، فمن عساه يكون هذا الشخص الغائب الحاضر الميت الحي؟ يمكن ان نرى فيه

صورة الاله المختفي الذي ترك العالم لشانه فريسة لاطماع الطامعين ونهب الناهبين ويمكن ان يكون تجسيما لصوت الضمير المشلول العاجز عن الحركة في عالم استبدت به الاهواء وتحكم فيه الشر ولم يعد لقيم الخير فيه محلّ . ويمكن ان نرى فيه روح الشعب القاعد المغلول بعد ان سلبته فئة من اللصوص حريته وإرادته . كما يمكن ان نجد فيه غير ذلك من المعاني ما دام غير موجود وما دام حضوره لا يتعدى ما يرسمه له خيال الشخصيات من صور. ( 35)

رشاد رشدى يُعدّ كذلك من الكتاب الذين عرفوا باتجاههم الواقعي واتخاذهم من الموضوعات الاجتماعية مادة لمسرحياتهم ومع ذلك لانعدم في مسرحياته خاصة منها "رحلة خارج السور" 1964 و "خيال الظل" 1966 مظاهر تذكّرنا بالاسلوب الطليعي في التأليف المسرحي. فالكاتب يعرض في المسرحيتين المذكورتين افعالا لا محل للعقدة فيها او هو إن شئنا الدقة يقدّم مجموعة من العقد تتشابك فيما بينها او تتقابل او تتوازى، هو لا يختار كما جرت به العادة في الاساليب التقليدية خطا واحدا تتركز فيه الاحداث وتتصاعد الأزمة الى نهايتها المحتومة إنما يتوخى طريقة التركيب اذ يعرض مستويات متعددة للتجربة الواحدة في وقت واحد وفضاء مسرحي واحد وهذه الطريقة تُثْري من التجربة فضاءها وتفسح مجالها. ان مسرحياته في بنائها شبيهة بمعزوفة موسيقية متنوعة النغمات موزّعة الايقاع.

الى هذا لئن كانت تصرفات الشخصيات تستجيب لدوافع نفسية معينة وكان لها ما يبررها موضوعيا فاننا لا نعدم شخصيات تتصرف تصرف المعتوهين والمرضى العصابيين ومنفصمي الشخصية على نحو يذكرنا بتصرف الشخصيات في المسرحيات الطليعية فمحاسن في رحلة خارج السور تضحك

---

(35) يعول على راعي متحدثا عن افتتان الكتاب المسرحيين المصريين بشخصية فودو: "يبدو أن في انتظار فودو فتنت كتاب المسرح العرب فوقع كثير منهم في غرامها وافادوا منها افادة جمة اما مباشرة او بطريق غير مباشرة" (المسرح في الوطن العربي ص 130).

وتبكي في آن دون سبب واضح وكريمة في المسرحية ذاتها تتجول حول العالم وهي لم تغادر مكانها وزكية تختلط في ذهنها المسافات الزمنية فتظل مترددة طوال المسرحية بين الماضي والحاضر بين الواقع والوهم. وكثيرا ما يتجسم اللاتواصل بطرق تقترب من الطرق المتوخاة في المسرح الطليعي فنشاهد شخصيات تتحادث لكن لا تتفاهم ولا يلتقي كلام إحداها بكلام الاخرى.كل واحدة منغلقة في عالمها الخاص لا تفهم غيرها ولا يفهمها غيرها كما تكثر فواصل الصمت المحمّلة بشحنة انفعالية حادة.

ويبدو ان الفرد فرج تأثر بالطليعة في مسرحيتين من مسرحياته على الاقل وهما «الزير سالم» و"علي جناح التبريزي" يتجلى التاثر في المسرحية الاولى على صعيد البناء وان اكتست مسحة تجريدية واضحة تقرّبها الى حد مّا مما يعرف بالمسرح الذهني. وابرزما تتميز به في مستوى البناء تحطيمها الوحدة الزمانية وجعلها الحاضر يلتقي بالماضي والمستقبل في فسحة فضائية واحدة. ويفضي ذلك حتما الى تحطّم وحدة المكان والحدث فيها . ولها من هذه الوجهة اكثر من موطن شبه مع«يا طالع الشجرة».

اما في المسرحية الثانية فوجه التاثر يخص المدى الاسطورى منها. ذلك ان الشخصية الرئيسية «علي التبريزى»فيها تغدو أملها في الثراء بأوهام كثيرة مشطة لا تلبث هذه الاوهام ان تستبد بصاحبها وتطغى على حياته من كل اقطارها ولكن سرعان ما يتبدد الامل ويحل محله الالم عندما يتضح للشخصية ان ما تسعى الى تحقيقه لا يتعدى حدود ما صنعه لها خيالها من اوهام براقة.

ويمكن ان نذكر ضمن الكتاب المسرحيين الذين تاثروا ان قليلا او كثيرا بالنزعة الحديدة علي سالم. ولعل اكثر مسرحياته تاثرا بها «البوفيه» التي تلتقي بمسرحية الدرس في مواطن شبه عدة خاصة على صعيد

الشكل اذ يتغير موقف الشخصيتين المضمنتين في مسرحية علي سالم المذكورة من النقيض الى النقيض بين بداية المسرحية ونهايتها ويحل موقف إحدى الشخصيتين محل الشخصية الاخرى الا ان تغير الموقف الجذرى في مسرحية علي سالم يستند الى أرضية اجتماعية سياسية فيما يستند في مسرحية يونسكو الى أرضية وجودية.

لقد اقتصرنا في محاولتنا تعرف مدى تأثر كتاب مصر بالطليعة على أمثلة واضحة متجنبين التعرض الى التفاصيل ولعل بحثا متقصيا يتناول هذا الموضوع يكشف أن للطليعة المسرحية تأثيرا بيّنا في كتاب المسرح المصريين مع تباين في وجوه هذا التأثير وتفاوت في مداه.

## الفصل الثاني : محاولة نقدية للمسرح الطليعي في مصر

### 1- الطليعة المسرحية في مصر بين التقليد والطرافة

راينا ان الاتجاه الطليعي حظي باهتمام واسع النطاق لدى المهتمين بالمسرح في مصر بصرف النظر عن مضمون مواقف هؤلاء منها. كما كان له صدى كبير في الانتاج المسرحي المصري بلغ مداه في منتصف الستينات وإن انكر الكتاب تبنيهم له وانتسابهم اليه. وينبعث امامنا سؤال في مجال تقويم الظاهرة: ما قيمة المسرحيات المدروسة وما حظها من الطرافة ؟ اى هل كانت تقليدا لنمط المسرح الطليعي كما عرف في الغرب ام انها اختصت بسمات تتميز بها عنه وتنفرد بها دونه؟ فما هي هذه السمات المميزة ان كانت على حظ من الطرافة وما نصيبها من التوفيق ان كانت تقليدا ؟.

قد يسالنا سائل معترضا : اننا وسمنا المسرحيات المدروسة بالطليعية بمقتضى افتراض مفاده ان هذه المسرحيات تحتذى اساليب مسرحيات غربية وتلتقي بها في خصائصها الاساسية فان كانت لها اى للمسرحيات المصرية سمات مميزة انتفت التسمية ولم يعد لها مبرر ووجب استبدالها بتسمية أخرى تناسبها. وردّنا على هذا الاعتراض هو التالي: الطليعة من حيث هي نزعة تجديدية في التأليف المسرحي يمكن -كما يمكن لسائر النزعات الادبية الاخرى - ان تهاجر الى مواطن اخرى بعيدة عن مظانها وتكتسب بحكم هذا الانتقال واختلاف الظروف الموضوعية الحافة بها علامات البيئة الجديدة وتتلون بلونها دون ان تفقد السمات الاصلية المميزة لها. من ثم فمن الطبيعي والجائز ان نتناول مظاهر تكيّف الطليعة في التربة الجديدة التي حلّت بها ونتعرف مدى تأصلها في هذه التربة.

الى هذا قد نسأل على اى اساس تقوم الطليعة من وجهة فنية مادامت كما وضحنا لا تخضع لقوالب الفن المسرحي الموروثة ولا تستجيب بوجه عام

لاحكامه ومن ثم تبطل المقاييس المعروفة التي في ضوئها يقوم الاثر المسرحي.

لا شك في أنّه من الخطأ القول بأن المسرحيات الطليعية لا تتفاوت من حيث قيمتها وهذا يصدق على المسرحيات الغربية مثلما يصدق على المسرحيات الطليعية في مصر. فمن المسرحيات ما يُعَدّ جيّدا ومنها ما يعَدّ اقل جودة او رديئا . لكن الى اى المقاييس نستند لتعويم مسرحية بعد نفينا امكانية تطبيق المقاييس النقدية التقليدية عليها ؟ يبدو ان ليس من مقياس لتقويم هذا النمط من المسرح سوى مدى احكام هيكلها . لكن ما الهيكل؟ لا يمدنا من قال بهذا المبدإ (36) بمنهج تطبيقي نستخدمه لتقويم المسرحية. فاذا اعتبرنا ان الفرافير ناجحة الى ابعد حد لانها محكمة البناء تستجيب لهيكل متماسك ورؤية عميقة متسقة. فلماذا لا نعترف لمسرحيات محفوظ بالقيمة ذاتها والحال انها متماسكة ايضا ؟ في تقديرنا لا يوفر لنا مفهوم الهيكل اداة صالحة لتقويم المسرحية وان امكن استعماله لشرحها. ولا ادل على افتقارنا الى مقاييس مضبوطة تصلح لتقويم المسرحيات الطليعية من اختلاف النقاد في فهم المسرحية وتقويمها ودهابهم في ذلك كل مذهب. فلئن كان النقاد مجمعين على اعتبار «الفرافير» مسرحية ذات مستوى جيد فليس تقويمهم للمسرحيتين الاخريين المدروستين للكاتب نفسه على هذا القدر من الاجماع اذ عاب بعضهم تفكك وحدتهما وعدم انتظامهما في رؤية متسقة متجانسة الاجزاء. كما يواجهنا بالنسبة الى«يا طالع الشجرة» قَدْ رَوَفِيرٌ من التعليقات تنحو وجهات مختلفة وفي كثير من الاحيان متضاربة في فهم المسرحية وتقويمها. ما يهمنا التأكيد عليه هو انه لا تتوفر لدينا معايير موضوعية تقيّم بواسطتها المسرحية وليس لنا من طريقة اخرى نعتمدها سوى تجربتها الذاتية .

---

(36) نذكر من هؤلاء مارتن اسلن في كتابه «ما بعد العبث» ص 268

وسنتولّى تعويم كل واحدة من المسرحيات ـ او كل مجموعة منها ذات خصائص متشابهه جدا_على حده.

من المسرحيات الطليعية ما نعده تقليدا باهتا لنماذج مسرحية طليعيه غربية ونقصد بالتقليد الباهت انها لم تصدر عن تمثّل عميق للطليعه ولم تكن وليدة تجربة حقيقية ومعاناة صادقة مما يفقدها او يكاد يفقدها كل قيمة فنية، الى هذا الصنف ندرج مسرحيات محفوظ واكثر مسرحيات الحكيم المعنية بدراستنا. وان توفرت في مسرحيات كلا الكاتبين مقومات الاتجاه الجديد كما وضحنا في بحثنا. ولعل اهم ما يؤاخذ به محفوظ في مسرحياته أنه يُجرِي على لسان شخصياته حوارا يفتقد في كثير من الاحيان الحيوية اد يضمنه رموزا واضحة الدلالة تكاد تنطق بما يقصد الكاتب تأديته من مفاهيم فلسفية. فيما يتطلب الحوار في هذا النمط من المسرح ونعني النمط الطليعي التلميح لا التصريح وتوخّي العفويه في إجراء الحوار.

وفيما يخص الحكيم يعاب عليه بوجه عام التصنّع وتكليف النص المسرحيّ مالا داعي لتكليفه به وما لا تقتضيه ضرورة فنية حتى ليداخلنا شعور بان الكاتب يبحث عن التجديد لمجرد التجديد ولمسايرة الاساليب الحديثة. فلقد اشرنا الى انه فرض على شخصياته في«لزوم ما لا يلزم» ان تنطق بحرف واحد في لوحة اولى وبكلمتين في اللوحة الثانية وبثلاث كلمات في اللوحة الثالثة. وعلى ما يبدو في حوار الشخصيات من عفوية مطلقة فلسنا على يقين من انه يخلو من افتعال. ذلك أنّ إلزام الكاتب نفسه بالقيود اللغوية المذكورة يجرّه لا محالة الى التعسف على الحوار والاخلال بالجانب الفني فيه. لا شك في ان التوليد بمختلف انواعه يعد مقوما من اهم

مقومات الطليعة ومن اهم الخصائص المميزة لها اذ انتهت به الى حدوده القصوى جاعلة منه احدى الدعامات الاساسية التي يقوم عليها أَلُو بها الا اننا نشكّ في أن الحكيم تَمثّل مقتضيات هذا الحوار وما يتطلبه من تنويع يضفي على التجربة الذاتية المنعكسة في المسرحية عمقا وثراء.

وليست «رحلة صيد» بأوفر حظا من المسرحية السابقة وان احتوت تجربة تختلف عنها اختلافا بيّنا . فلقد لفتنا النظر الى ما يجمعها بمسرحية بيكت «الشريط الاخير» من وجوه شبه على صعيد ما تعبر عنه كل منهما من مفاهيم وجودية لكن شتان بين المسرحيتبن من حيث المستوى الفني. فبينما تبلغ الثانية شأوا بعيدا في العمق وثراء التجربة لا تكاد تتعدى الاولى حدود تجربة باهتة ضعيفة قصيرة النفس

اما مسرحية «ياطالع الشجرة» فلقد لقيت صدى بعيد المدى عند ظهورها اذ كتبت حولها دراسات كثيرة يصعب حصرها رحّب اكثر اصحابها بها وأبدوا اعجابهم بما تتميز به من خصائص اسلوبية تجعل منها - فيما يرون - تجربة رائدة في المسرح العربي تفتح له افاقا لم يتهيأ له ارتيادها بعد. ولعلنا لا نخالف الدارسين رايهم في أن المسرحية تتضمن قيما فنية طريفة وتعد تجربة جديدة تستحق ان نوليها بعض الاهتمام . لكننا مع ذلك لسنا على يقين من أنها ترقى الى مستوى رفيع من حيث القيمة الفنية . ولا يسعنا ازاء ما يغلب على بعض المواطن فيها من ضعف الا ان نبدى احترازنا فيما يخص الحكم بجودتها الفنية وصدق ما تعبر عنه من تجربة ذاتية . ذلك أنّا إن امعنا فيها النظر وتفحصناها من وجهة داخلية دون التقيد بالأحكام المسبقة تبيّنا اكثر من وجه ضعف فيها. وابرز ما يؤاخذ به الكاتب عيبان : الاول يخص

جانب الافتعال في تأليف الحوار ويلتقي هذا العيب بما كنا لاحظناه في "لزوم ما لا يلزم" ووجهه ان الكاتب يتعمد توظيف خاصية فنية معينة ويذهب في دلك الى ابعد الحدود. ولسنا نعدّ عيبا ان يطلق الكاتب العنان لخياله الى النهاية ويحرره من كل القيود المنطقية فمن الكتاب الطليعيين - ولا نذكر الا مثال يوسف ادريس في "الفرافير" - من يدين بشهرته في قسط كبير الى الايغال في التجرد وتعرية الذات. لكننا نعد عيبا ان يعمد الكاتب على سبيل المثال الى جعل شخصيتين ( ونقصد بالتحديد الزوج والزوجة في المشهد الاول الجامع بينهما ) تتحدثان على امتداد صفحات عدة عن مرجعين مختلفين والايهام بانهما تتحدثان عن الاشياء نفسها اعتمادا على بعض العبارات المشتركة الوارده بطريقة واضحة الافتعال في ردود كل منهما. اما المعنى المستهدف تبليغه فهو كما وضحنا ما تتسم به علاقة الشخصيتين من لا تواصل اساسي مستحكم. وقد أبلغ الحكيم "الرسالة" لكنه لم يوفّق فنياء كما يتجلى الافتعال او على وجه أدق افتقاد عنصر الاقتصاد الفني في المشهد الاخير الجامع بين الرجل والمراة عندما تُسأل هذه عن الوجهة التي قصدتها اثناء غيبتها وترد المرأه باجابة واحدة على امتداد صفحات "لا" والمعنى المقصود تبليغه يندرج في سياق المعنى السابق ويُكمله.

اما العيب الثاني الذي نؤاخذ به الحكيم فهو تحميل الكاتب مسرحيته مجموعة هائلة من الرموز مما يضفي عليها مسحة من التعقيد والغموض والثقل.

ولعل خير ما كتب الحكيم من مسرحيات طليعية "رحلة قطار" فهي تخلو من العيوب المعينه في المسرحيات السابقة وتتسم بوضوح في البناء دون سهولة وبعفوية في تاليف الحوار وتحريك الشخصيات دون ابتذال ولا تصنع. ولعلنا نعتبرها من اكثر مسرحيات الحكيم تماسكا وجَوْدَة إطلاقا.

اما عبد الصبور فقد كان بوجه عام اكثر توفيقا من الكاتبين السابقين في تآليفه المسرحية الطليعية خاصة منها «الاميرة تنتظر» و«مسافر ليل» فهاتان المسحيتان تعدان في نظرنا من اكثر المسرحيات الطليعية جودة واتساقا في الرؤية وصدقا في التعبير عن التجربة . ولعلنا نتفق الى حد بعيد مع امين محمود العالم في تقويمه المسرحية بقوله : «مسرحية الاميرة تنتظر بوحدة بنائها وحبكة احداثها ومواقفها ترتفع الى ذروة عالية من التاثير الدرامي وتكاد تكون كذلك استشرافا لمستوى المسرح الطليعي المعاصر رغم استفادتها بعناصر عديدة من التراث المسرحي الكلاسيكي والحديث عن تفهّم واقتدار» ( 37).

قمنا بتقويم المسرحيات الطليعية في مصر من حيث مدى جودتها الفنية بالقياس الى النماذج الطليعية في الغرب. ورأينا انها تتفاوت في نسب هذه الجودة . لكننا لم نجب عن التساؤل الذي بسطناه منذ حين وهو هل تتوفر في المسرحيات المعنية بدراستنا خصائص فنية تنفرد بها عن نظيراتها في الغرب ؟ اشرنا في الفصل المتصل بالاسطورة في المسرحيات الطليعية الى ان بعض هذه المسرحيات استمدت مادتها وإن في شيء من الغموض من مصادر اسطورية قديمة فما نصيب هذه الظاهرة من الطرافة ؟ لا نظن ان اقتباس موضوعات قديمة - أو ما بدا لنا هكذا - وصوغها في قوالب حديثة اكسب المسرحيات المعنية طرافة بعيدة المدى وأهّلها لتتبوّأ مكانة فريدة في المسرح الطليعي يخرج بها ان قليلا او كثيرا عن النماذج المعروفة له في الغرب. فهل تبتعد مسرحيتا «يا طالع الشجرة» او «الاميرة تنتظر» في روحها عن هذه النماذج رغم ما يطالعنا في صلب موضوعها من اسباب اتصال

---

(37) الوجه والقناع ص 270

بالاسطورة الشعبية ( 38) كلا اننا نعتبر المادة الاسطورية فيها رداء خارجيا يكسوها ولا يمس في شيء الجوهر الذي ظل اساسا موسوما بسمات المسرح الطليعي الغربي محاكيا لنماذجه . وليس هذا منا حكما تقييميا تهجينيا للمسرحيتين المذكورتين ولغيرهما من المسرحيات المصرية ذات الاتجاه نفسه سيما واننا نعتبر ان بعضها بلغ شاوا بعيدا من حيث جودة الصياغة الفنية .

ومع ذلك تلفتنا عند صلاح عبد الصبور ظاهرة نأنس فيها للنظرة الاولى تجديدا بالنسبة الى النماذج الطليعية المعروفة وعدولا نوعيا عنها وتحدو بنا الى القول باننا ظفرنا بما اليه نرنو ونطمح من تفرد المسرح الطليعي في مصر بعناصر مستمدة من تراثه .هذه الظاهرة تخص تضمين المؤلف المذكور مسرحيته "مسافر ليل" وبعد ان يموت الملك" شخصية الراوي. ومن المفترض ان يضاف للمسرح الطليعي بحكم توظيف هذا العنصر مدى جديد على صعيد العلاقات المنظمة لعملية البث. فهذه العلاقات تنتظم عادة في الاشكال الطليعية التقليدية المعروفة حول ثلاثة عناصر هي الباث الحقيقي والملفوظ والمتقبل وتضمين باث ليس هو -يقينا- الباث الحقيقي في صلب المسرحية تتنوع العلاقة بين هذا وذاك من ناحية والعلاقة بين الملفوظ والجمهور الوهمي والجمهور الحقيقي

---

(38) لعل علي راعي اشتط في تنزيله مسرحية "الاميرة تنتظر" مكانة عالية من حيث هي خلاصة فريدة من نوعها لنماذج فنية قديمة كثيرة اذ يقول في معرض تقويمها لها : " هي تغترف من النبع الاول للمسرح من المسرح الطقوسي ومن المسرح الفرعوني على وجه الخصوص ومن العالم الحسي الجميل الذي يمثّل نشيد الانشاد ثم تردف هذا كله بمفردات المسرح الشعبي من أسلوب تمثيل ومن اخيلة ونكات. .. ثم تستعير من جو الحكاية الشعبية ومن الف ليلة جوها وشخصياتها المسحورة وألعازها وطلاسمها.. وهي تجمع الى هذا كله طابع الأمثولة الاخلاقية التعليمية" (المسرح في الوطن العربي ص 179– 180).

من ناحية اخرى وترداد تععدا وثراء. الا ان عبد الصبور لم ينته في توظيف هذه الظاهرة في مسرحيتيه المذكورتين الى حدودها القصوى فكانت تجربة محدودة تفتقد الاصالة ولا توحي بانها صادرة عن تجربة عميقة تمثلت التراث العربي المسرحي ووظفته عن دراية وحذق والخلاصة انها تبدو عنصرا فنيا صب في قالب فني غربي اساسا فتضاءلت قيمته وعجز عن اضفاء مسحة بالغة الطرافة على هاتين المسرحيتين ( 39).

وننتقل مع «الفرافير» الى تجربة اخرى لعلها تستحق ان نوليها اكثر مما اوليناه للمسرحيات السابقة من عناية لا لانها اثارت حول مفاهيمها وقيمتها الفنية من الجدل ما لا نظن ان مسرحية اخرى من المسرحيات المعاصرة لها اثارت مثيلا له فحسب وانما كذلك لان لها ـ بحق ـ قيمة فنية ومادة بالغة الثراء. ولعله من المفيد ان نتولى بادىء ذي بدء تحليل اهم ما بسط المولف من افكار ضمّنها دراسة مستفيضه نسبيا قوامها ثلاثة مقالات شفع بها مسرحيته ونشرها تباعا في مجله «الكاتب»( 40) وتخص هذه الافكار مفهوم الكاتب للمسرح ولأصوله في المجتمع العربي والغاية التي رمى اليها من وراء تأليفه للمسرحية المذكورة . على ان نبين فيما بعد أتتوفر في المسرحيه قيما فنية تميزها عن المسرح الطليعي وغير الطليعي في الغرب ونبدى راينا في مدى قيمتها واهميتها بالنسبة الى المسرح العربي.

---

(39) لعله من المفيد ان نشير في هذا الصدد الى ان الحكيم كتب في سنة 1967 دراسة عنوانها «قالبنا المسرحي» ركز فيها على اهمية الراوى في التراث الثقافي العربي وعقّب دراسته بتجربة عمد فيها الى تقديم عدة مسرحيات غربية شهيرة ( منها «هاملت» و«بستان الكرز» لتشيكوف وُست شخصيات تبحث عن مولف) في قالب عربي اصيل يتبوأ فيه الراوى محل الصدارة الا ان التجربة كانت من وجهة نظرنا باهتة تفتقد العمق في تمثل التراث وتوظيفه . لكن سيكون لشخصية الراوى في المرحلة القادمة التالية للفترة المعنية بدراستنا دور خطير في المسرح العربي.

(40) ثم أعيد جمعها والحقت بمجموعة اعماله المسرحية المنشورة ضمن مؤلف واحد «نحو مسرح عربي»ص 467 ـ 495.

ينطلـــــق الكاتب في بحثـــه عن جذور المسرح عند العـــــرب من مصادرة مفادها ان لكل شعـــب طريقته في التمســـرح بحكـــم اختلافـــه عن الشعوب الاخرى وتميزه بـ «خاصيات حيوية» لا نجد لها نظيـــرا عند هذه الشعوب ويعرف التمسرح بانه «غـــريزة التجمع» ( 41) الكامنـــة في شعور كل مجموعة بشرية تعيـــش في فضاء جغرافي واحد وتشترك في خصائـص معينة ويؤول اجتماع الفرد الى الاخرين ومشاركتـــه لهم انفعالاتهـــم الوجدانية -بلا غاية منفعية- الى فناء الفـــرد في المحموعـــة وبذلـــك تنتفـــي من نفسه اسباب الخوف ويحـــل محلها الشعور بالامن ويصبـــح من ثم اقدر على مواجهة نفسه وتحمل الحياة بكل صعوساتها واعبائهـــا : «في التجمعات الانسانـــية التي تحدث بلا سبب معيشـــي او جنسي يخـــرج كل فرد من الجماعة من ذاتـــه ويفني في الآخر ليؤلـــف الذات الجماعية»(42) في هذا اللقاء باستطاعة كل فرد ان ينظـــر في ذاته دون خوف ويسخر بها ويتحرر من قبـــضة خوفه الـ دائم ويصبح اكثـــر حرية واستعدادا للتضحية.

ويخلـــص الى الحديث عن المناســـبات التي تقام فيها هذه التجمعات فيشير الى ان ذلك يحصـــل خاصة في الأفراح والمآتم والاعياد الدينية كما انهـــا تحدث تلقائيا في الاسواق وبعد انتهاء عملية البيع والشراء موضحـــا في السياق نفسه ان للشعوب أماكن ثابتة لتجمعات مستمرة يؤمّها النـــاس استجابة للغريزة الجماعية مثل القهاوي والحانات والنوادي. وهي أشكال تطورت من وجهة الكاتب واصبح لكل شكل منها تقاليـــده وتراثه مع محافظتـــه على الوظيفة الاجتماعية والنفسيـــة المذكورة آنفا. وقد ظلـــت بذورهده الاشكال قائمة في المجتمع العربي رغم تبدّل الاوضاع السياسية والاحـــوال المعيشيـــة.

ثم يتحدث عن التمسرح من حيث شكله ويبين انه يقوم على مشاركـــة كل فرد من الحاضرين فيما يحدث امامه واندماجه معهم في حالة انفعاليـــة

---

(41) المصدر المذكور ص 467

(42) المصدر نفسه ص 468

مميزا اياه عن الفرجة التي تقوم اساسا فيما يرى الكاتب على «إشباع فردى لا يمكن ان يحل محل الاشباع الجمعي (42) »ويسوق امثلة لحالات احتفالية اى اشكال مسرحية عرفها المجتمع المصرى في اطوار مختلفة من تاريخه منها «السامر» و«خيال الظل» متعرضا بايجاز الى تاريخ نشاتها والى ما مرت به من مراحل وأطوار فَتَرَت في بعضها وبرزت في بعضها تبعا لما حف بها من ظروف ولابسها من اوضاع اجتماعية وسياسية. ويركز حديثَهُ على السامر باعتباره شكلا من اهم الاشكال المسرحية التقليدية المعروفة عند المصريين . ويصفه بانه عبارة عن حفل يقيمه في مناسبات خاصة عددٌ من أشباه المحترفين الذين يمضون يومهم في الاشتغال بمهن حرة حتى اذا جاء الليل تجمعوا في مكان يعيّن مسبقا وأُقاموا الحفل. ويتركب السامر من فرقة موسيقية و راقصة ومغنّ وممثلين لكل منهم دور مخصوص الا انه غير قار. ويسمّى العرض «الفصل» ويشتمل على عدة ادوار صنف منها يهدف الى الاضحاك والى ازجاء الحكم او المواعظ صنف اخر منها . وليس للعرض نص مكتوب انما الموضوعات فيه متوارثة تتناقل شفويا. وقبل بداية كل فصل يتفق الممثلون في همسات سريعة على الخطة العامة للعرض ويلاحظ ان الادوار فيه غير موزعة ولا يوجد سوى دور رئيسي واحد قار هو دور فرفور. ويتوقف الكاتب طويلا في رسم معالم هذه الشخصية التي استوحى منها شخصيته الموسومة بالتسمية ذاتها. ويلح في رسمه لها على تنوعها وثرائها ذاكرا انها تجمع بين الجد والهزل بين خفة الظل والوقار بين الغلظة واللين بين الغباء والحكمة منتهيا الى انها هزلية في مظهرها جدية في روحها وفي معرض وصفها لها يقول: «فرفور هو ذلك الانسان الساخر بسليقته ذلك الذي يتصيد الانفعال انه مضحك ومهرج وحكيم ... الفرافير لهم دائما وجهة نظر جديدة وأصيلة وغريبة في آن .. والناس يتداولون اخباره الخاصة وعلاقاته بزوجته وأولاده وجيرانه ... يبهر الناس ويضحكهم ثم يضحك منهم حين

---

(42) المصدر نفسه ص 468

يبهرون ... يأتيه الناس متسخي الارواح متعبين وهو الذي يتولى بقدرة خارقة غسل ارواحهم وتطهيرها بلسانه وبذراعيه وبجسده وبكل طاقته ... ينطق فيحسون جميعا انه يتكلم باسمهم وانه صوتهم جميعا هو بمفرده بمثابة الجوقة الاغريقية التي تمثلت في فرد واحد ليؤدى وجهة نظر الجماعة ... هو فرد وظيفته ان يرى الجماعة ويراقبها اذ الاخرون منصرفون الى مزاولة هذه الحياة منقطعون اليها لتستطيع الجماعة بعدئذ ان تلتئم وتقضي كل ليلة تستمع فيها الى رايه الجرئ الذكي الوهاج الصريح صراحة قد تخدش حياء المستحيين لا ينجو منها احد صغيرا كان ام كبيرا ... هو الفنان اللاذع في غير خبث الناقد فيغير تشف القاسي في غير غلطة وهو يعلمنا كيف نكون مثله فرافير في حياتنا نراقب ونتذوق ونسخر وعلى اساس هذا الجزء الساخر وليس على اساس ضميرنا نتمتع باشياء وتنفتح آفاقنا على اوضاع ونقبل على الحياة مرة اخرى ونحن اكثر وعيا باخطائنا واكثر تواضعا من ذى قبل وحبا للاخرين ... فلنسمّه الضمير الجمعي الساخر»( 43).

وينتهي الى الحديث عن المسرح في مصر الحديثة. فيعتبر ان ما يعد عادة بداية حقيقية لمسرحنا المعاصر في اواسط القرن التاسع عشر انما هو«ولادة غير شرعية للمسرح العربي وحفيد ملفق في عهده الجديد»( 44) مقررا ان هذا المسرح كان في جميع مراحل تطوره الحديث من الترجمة والتعريب الى الاقتباس تقليدا للنصوص المسرحية الغربية ومحاكاة لمدارسها. والحال ان المسرح الغربي في منظور الكاتب ليس سوى شكل ضمن اشكال اخرى متعددة عرفتها شعوب الارض ولم تتهيأ له اسباب الانتشار

---

(43) المصدر المذكور ص 478

(44) المصدر المذكور ص 472

والشيوع الا لغلبة العامل الحضارى الغربي وسيطرته ماديا ومدنيا على شعوبنا المتخلفة. ثم يتساءل هل امكن للمسرح المصرى الخروج عن مؤثرات المسرح الغربي فيستقل بشخصيته ويتفرد بخصائص ذاتية مع قيام الثورة وبروز نخبة من الكتاب الجدد الذين حذقوا الفن وتمرسوا باساليبه وقدموا مسرحيات ذات قيمة فنية لا تنكر مثل «الناس الي تحت» و«الناس اللي فوق» لنعمان عاشور. و«قهوة الملوك» و«المحروسة» و«السبنسة» لسعد الدين وهبة و«الفراشة» و«لعبة الحب» لرشاد رشدى» ( 45) ويسارع الكاتب فيجيب بالنفي مقررا ان هولاء الكتاب لم يوفقوا في خلق مسرح يستمد وجوده روحا وقالبا من تربة مصرية عربية خالصة معتبرا ان اثارهم المسرحية لئن كانت تعد تجربة حدية قام بها المسرح المصرى وخطوة جريئة خطاها في طريق النضج والاكتمال الا انها لا تعدو انها «طور ارقى من اطوار الاقتباس والتأثر» (45) اذ ظلت تستجيب في قالبها واساليب تعبيرها لقوالب المسرح الغربي. غاية ما حققته هذه التجربة انها كانت حصيلة اطلاع واسع النطاق تجاوز حدود التاثر الضيق بالمدارس الفرنسية لينفتح على تجارب مسرحية لشعوب غربية اخرى ويفيد منها من المسرح الانكليزى الى الروسي الى التشيكي اضافة الى انها جاءت اكثر تماسكا من حيث البناء وتحريك الشخصيات واكسابها روحا أكثر مصرية. وفي تعدير الكاتب انه يوجد تشابه كبير بين الروح التي أملت كتابة هذه المسرحيات والروح التي سادت مصر اثناء ثورة 1919 وفي اعقابها والتي «قادت محمد مندور وبديع خيرى ونجيب الريحاني والحكيم لكتابة روايات الثورة المصرية الاولى روايات هدفها الانسلاخ بالموضوع وصبغة بصبغة مصرية ثورية» ( 46). الا ان هذه الثورة الفنية صنعت فيما يرى الدارس بوسائل وفنيات لم تكن نابعة من الذاتية المصرية ومن تقاليديها. ويواصل متسائلا هل على المسرح المصرى ان يمضي في الطريق نفسه فيتحتدى الاشكال الغربية وينسح

(45) المصدر المدكور ص 475

(46) المصدر المذكور ص 475

على منوالها مع محاولة تطويرها حتى تتلاءم مع طبيعتنا ام يتعين علينا ان نسلك طريقة مختلفة نستلهمها من تراثنا حتى نهيء الاسباب لتأسيس مسرح مصرى عربي اصيل نعبر من خلاله عن رؤانا الذاتية وطبيعة تعاملنا مع المحيط الاجتماعي ومع الوجود وان كانت هذه الطريقة صعبة الركوب محفوفة بالمشاق والمزالق؟ وفي ظنه اننا مهما نجهد النفس في تطوير الاشكال الغربيه فلن يكون بوسعنا خلق مسرح جديد وسنظلّ أبدا تابعين للعرب مستهلكين لأنماط مستوردة بعيدة عن مزاجنا . فلكل شعب مقوّماته ورؤاه الذاتية يستمد منها وجوده ويواجه بها الحياة . ويلح على فكرة مفادها ان المسرح الغربي لم يصل ما وصل اليه من شيوع وانتشار الا لعوامل حضارية وسياسية طارئة وليس لانه ابعد نظرة واكثر نفاذا من غيره من مسارح الشعوب الاخرى في معرفة حقائق الانسان مقررا ان هذا النمط من المسرح أضحى خطرا يهدد المسارح الشعبية الاخرى في كل بلاد الدنيا الا في بلاد راسخة التقاليد المسرحية كالصين واليابان والهند... «هذا المسرح هو المسؤول على القضاء على مسرحنا الخاص بنا والذى كان من المحتم ان يظهر الى الوجود يوما» ( 47) ويعبر عن يقينه من اننا سننهض بمسرحنا ونهيء له اسباب الاستقلال بذاته والثبات متى توفرت الارادة لذلك وحرصنا على تغذيته بمعوماتنا الذاتية . فاذا كان البحث عن هوية مستقلة على الصعيد العلمي مرغوبا فيه لضمان تقدمنا ولحاقنا بركب الامم المتقدمة فمن الادعى ان نحرص على دعم ذاتيتنا وترسيخها في الفن والادب وهما الصق بالتجربة الذاتية (47) ويلمع الى انه الف الفرافير بغية الاسهام في تحقيق هده الغاية .

---

(47) المصدر المذكور ص 483

ماذا سنستنتج من هذا التحليل الذي يقوم مقام بيان والى اى حد ينطبق على مسرحيته المذكورة التي جعلها نموذجا ينبغي للمسرحيين العرب ان يحتذوه ان ارادوا للمسرح ان يبلغ مرحلة النضج ويضمن اشعاعه؟ ان تجاوزنا بعض المقدمات او الملاحظات المتضاربة الواردة في سياق تحليله (48) فما يستفاد من كلامه فيما يخص مفهوم المسرح عنده انه يعود الى مظهر الحفل اى مشاركة جميع الحاضرين في ما يجرى امامهم واندماجهم في حالة انفعالية واحدة. ومما يختص به الحفل من وجهة الكاتب انه مرتجل بمعنى ان الادوار غير موزّعة. اما العنصر الثاني المستفاد من تحليله فيهمّ شخصية السامر المتميزة بمجموعة من الخاصيات اهمها خفة الروح والجمع بين الهزل والجد والحكمة والدعابة. فما حظ المسرحية من هذين العنصرين وهل تتوفر فيها خاصيات تنفرد بها دون المسرح الغربي وتؤهلها لتبوّؤ مكانة خاصة في المسرح العربي. لنحاول تبين مدى مطابقتها للجانب الاول هل حقا يشارك كل المتفرجين في مسرحية «الفرافير» مسايرة لمفهوم الحفل عنده ؟ ان اول ما نلاحظه ان المسرحية تقوم على نصّ ولئن كان وجوده في صلب الرواية محل شك فهو مكتوب في الواقع ومنشور ضمن الاعمال المسرحية الكاملة للمؤلف معنى ذلك انه أُعدّ سلفا وهذا ينقض إحدى مقدمات الكاتب الاساسية الخاصة بالمسرح والقائمة على الارتجال.

---

(48) مثال ذلك حديثه عن «التمسرح» وتمييزه له عن «الفرجة» من حيث ان الاول «اشباع جمعي» فيما لا تتعدى الفرجة «الاشباع الفردي» ولا تُعدّ بالتالي مسرحا بالمفهوم الصحيح للكلمة ثم حديثه عن السامر باعتباره شكلا مسرحيا أصيلا استلهم منه الفرافير والحال ان السامر يقوم فيما يفهم من سياق كلامه على الفرجة. والتضارب في الاشارتين واضح - والنتيجة التباس مفهوم المسرح او التمسرح عنده.

ولنتقدم شوطا اخر في المناقشة فنلاحظ ان الجمهور يتدخل بالفعل في بعض مواطن المسرحية لإبداء الراى والاسهام في ايجاد حل وان دل السياق على استحالة انعتاق الشخصيتين الرئيسيتين من الوضعية المحددة لعلاقتهما. لكن هل تستجيب تدخلات الجمهور لمفهوم الحفل ولما يفترض ان ينبني عليه من ارتجال وعفوية في تدخل الحاضرين؟ كلّا. فأوّل ما يلفتنا ان هذه التدخلات مضمنة في المسرحية موضوعة في مواطن محددة مضبوطة منها مما ينفي عنها سمة الارتجال. وليس من العسير ان نكتشف ان مشاركة الجمهور في احداث ( اولا احداث) المسرحية تنتظم في خطوطها الكبرى في سياق ما يعرف عند بريشت ب"التبعيد" وإن لم تستند الى ما يستند اليه هذا المبدأ من اسس ايديولوجية ونزعة تعليمية. اما اللون الحفليّ المحليّ في المسرحية وكنا أشرنا الى أن ابرز مظاهره تطالعنا في تلك المشاهد المتصلة بزواج فرفور والسيد فهو يُذكرنا بمسرح عزيز عيد والكسار والريحاني أكثر مما يُذكرنا بمفهوم الحفل كما ادركه الكاتب وكنا أدرجنا الظاهرة في سياق التشابك النصي على سبيل المحاكاة العابثة. وليس لهذه المظاهر من عناصر طريفة الا بقدر ما لمسرحيات هؤلاء الكتاب من طرافة.

الى هذا فالظاهرة الاحتفالية لا يختص بها المجتمع المصرى او العربي دون غيره من الشعوب وقد الح الكاتب نفسه على ذلك. وإن سلمنا بان المسرح يستمد وجوده اصلا من الحفل افتضى ذلك منا ان نعد مظهر الحفل مقوما من مقومات المسرح الاساسية وقاسما مشتركا للانماط المسرحية جميعا ولدى كل الشعوب. وقد ذهبت بعض الفرق المسرحية خاصة منها الامريكية ( 49) في هذا الاتجاه نعني في توظيف المظاهر الحفليه الى حدود تتجاوز الى حد بعيد ما بلغه ادريس في الفرافير.

---

(49) نكتفي بذكر بعضها الاكثر شهرة

49) "Living théatre", "Happening theatre", "off/broadway"

النتيجة التي ننتهي اليها هي ان «الفرافير» لا تتضمن مظاهر مستمدة من الاشكال الاحتفالية على نحو يؤهلها لتبوؤ مكانة مميزة المعالم على الصعيد المسرحي . ونخلص الى معالجة الجانب الثاني من تساؤلنا المبسوط آنفا وهو ماحظ شخصية فرفور من الطرافة وهل لها وشائج اتصال حميمة بشخصية فرفور السامر تهيئها للتفرد بخصائص طريفة مميزة ؟ ان نظرة سريعة نلقيها على شخصية فرفور في فرافير ادريس تثبت وجود هذه الوشائج . فهو نظير سلفه في السامر يجمع الى سرعة البديهة وتوثب الذاكره والفطنة صرامة خفية - لكن مزيدا من امعان النظر يجعلنا نقطع بأن وجوه الشبه تتوقف عند هذا الحد ولا تتخطاه . فالفرفور في السامر حسب وصف الكاتب له كثير التهكم والسخرية بالناس لاذع في نقده لهم في غير خبث قاس في غير غلظة . ويفهم من كلامه ان فرفور السامر يعرف اساسا بمداه الاجتماعي . فأين هذا المدى من فرفور ادريس؟ هل نستشف من خلال مواقفه الهازلة الممعنة في الهزل والعبث تعريضا خفيا او صريحا بالاوضاع الاجتماعية فيما عدا بعض الاشارات العابرة لما يسود المؤسسات في مصر من أوضاع فاسدة ؟ الاجابة بالنفي قطعا . فرفور ادريس يعاني بقدرما يعاني صاحبه السيد - هموما وجودية وإن اكتست وجها سياسيا وتأسيسا على ذلك فهو شخصية تراجيدية أصلا ترزح تحت عبء افكار تتجاوز في مداها الفلسفي الى حد بعيد هموم فرفور السامر الاجتماعية البسيطة .

الى هذا فالتقاليد المسرحية الغربية مليئة بالشخصيات المتسمة بروحها الهزلية الساخرة بالقيم الاجتماعية الفاسدة . ولعل خير مثال نسوقه شاهدا على ذلك شخصية ارلينكو

في الموروث المسرحي الايطالي والفرنسي والاسباني ( 50). وننتهي الى استخلاص ان المسرحية تستمد شكلها اساسا من المسرح الغربي وليست لها من السمات المميزة لها عنه الا بقدر ما لمسرحية تحمل الشخصيات المضمَّنة فيها علامات البيئة التي تنتمي اليها ( 51). ولا ادل على ان الكاتب لم يوفق في رسم المعالم الذاتية للمسرح العربي من أنه لم يواصل طريقه في الاتجاه نفسه ولم يردف «الفرافير» بمسرحية اخرى من الصنف نفسه وانما تراجع الى كتابة مسرحيات لا اثر لمعالم السامر فيها او لا يكاد يكون له فيها أثر.

---

(50) قام احد النقاد هو رأفت الدويرى بدراسة مستفيضة تناول فيها اشكالا مسرحيه غربية لها اسباب اتصال وثيقة بـ«السامر» مستعرضا في سياقها اسماء شخصيات عدة شبيهة من حيث سلوكها ومعالمها النفسية بفرفور السامر والهدف من الدراسة الاستدلال على ان السامر لا يعد شكلا عربيا خالصا ينفرد به المجتمع العربي والمصرى عن سائر الشعوب الاخرى ( عنوان الدراسة «أرلينكينو وفرفور» مجلة «المجلة» السنة العاشرة العدد 111 مارس 1966 ص 115 – 148.

(51) في تقديرنا لا تحوى «الفرافير» عناصر طريفة اكثر مما يتوفر في مسرحيات بريشت المستمدة موضوعاتها من بيئات غير البيئة الالمانية او الغربية ( مثل «الرؤوس المدوّرة والرؤوس المدبّبة» او «دائرة الطباشير القوفازية» وغيرهما من المسرحيات التي تجرى وقائعها في البيئة الصينية والموسومة بطابع هذه البيئة ) من عناصر طريفة.

وقد المع اكثر من دارس الى انتفاء طرافة الفرافير من حيث الشكل نذكر على سبيل المثال محمد مندور الذي يعتبر ان الفرافير «رغم مطامح ادريس مثقلة بتأثيرات غربيه من حيث الشكل والفلسفة» ورشاد رشدى الذي يلحّ على تاثيرات بريشت فيها ( مجلة «المسرح» نوفمبر 1963 ) ويصنفها رجاء النقاش في عداد الاتجاه المسرحي العروف في انكلترا بـ«المسرح الغاضب». ( في اضواء المسرح ص 106 ) وتجاريه نادية فرح فتعتبر انها تنتمي الى «مسرح التحريض» ( «يوسف ادريس...» ص 120 ).

ومع ذلك فللمسرحية قيمة فنية لا تنكر وهي تحتل مكانة لا نطن ان غيرها من المسرحيات المصرية والعربية المؤلفة في الستينات ارتقت اليها اودنت منها. ويكمن عنصر الطرافة في مظهر لعله فات دراسي المسرحية جميعا هو براعة الكاتب في المزاوجة بين الوجودي والسياسي او على وجه أدقّ توفيقه في توظيف الاساليب المستخدمة في مسرح العبث لمعالجة قضايا ذات مدى ايديولوجي. ولسنا نظن ان غيره من كتاب الطليعة في الغرب فيما عدا الكاتب المسرحي البولوني مروزك سبقه الى ذلك. انا نقول بكل اطمئنان إنّ الفرافير –إن صرفنا النظر عن بعض الهنات المتمثلة في انعدام الاقتصاد الفني في مواضع معينة – تبلغ ذروة الفن المسرحي وترقى الى مستوى اكثر المسرحيات الطليعية الغربية من حيث جودة صياغتها الفنية.

ولئن اتسمت المسرحيتان الاخريان للكاتب نفسه بالخصائص ذاتها المتوفرة في الفرافير والقائمة على مزج الوجودى بالايديولوجي وتوظيف اساليب العبث لمعالجة قضايا سياسية فهما لا ترقيان فيما نظن الى المستوى الفني للفرافير.

## 2– اهمية الطليعة في تاريخ المسرح الحديث

يتضح من خلال ما سبق تحليله ان الطليعة في مصر تلتقي في خطوطها الكبرى بالطليعة في الغرب وهي بحكم هده التبعية تنبع موضوعيا عن النظرة الايديولوجية نفسها التي تنبع عنها نظيرتها في الغرب وينطبق عليها من ثم ما ينطبق على هذه من احكام . لذا سنعالج الطليعة المسرحية في مصر من حيث هي اتجاه ينتظم في نطاق حركة تجديدية عامة ظهرت في ظروف معينة وميزت المسرح في مرحلة من مراحل تاريخه الحديث. فنقوّم حصيلة هذه التجربة الجديدة ونبين مدى ما اسهمت به في تطوير الفن

المسرحي ثم نحاول الكشف عن القيم الايديوولجية التي تعكسها وتعبر عنها.

لقد احدثت الطليعة ثورة على صعيد التعبير المسرحي وكانت منعرجا نوعيا حاسما في تاريخ المسرح الحديث. ومن أهم مواطن الطرافة فيها انها كَسّرت بنى المسرح في مفهومه التقليدي وبتكسيرها هذه البنى كسرت الحواجز بين الوهم والواقع فالتبس احدهما بالاخر وبدا الواقع وهما والوهم واقعا. كما عبثت بمقولات تقليدية تُعتبر بمقتضاها اللغة محددة للمتكلم تحديدا كاملا وملزمة له في فضائه النفسي والاجتماعي. ولم يكن ذلك من كتاب الطليعة ترفا بل كان يرمي في الواقع الى غاية محددة هي اختبار مدى قدرة الكلام على الافصاح عما يختلج في النفس من مشاعر وابراز حدوده ومواطن استلاب الانسان من خلاله . وتعرت في الان ذاته العواطف وتجلت في حالاتها القصوى المجردة.

الى هذا وذاك أثّرت الطليعة من المسرح فضاءه وأفسحت آفاقه بتوظيف وسائل تعبيره الخاصة واستغلال طاقاتها الى أبعد مدى وان لم تذهب الطليعة في مصر في هذا الاتجاه شأوا بعيدا واقتصرت على توظيف هذه الطاقة في حدود ضيقة ومن خلال آثار مسرحية محدودة نخص بالذكر منها «الفرافير» . هذه الخاصيات جميعا اكسبت المسرحيات الطليعية مدى اسطوريا واضفت عليها تبعا لذلك مسحة شاعرية كثيفة المدى فغنم المسرح بذلك ما فقده من عناصر تقليدية كالتشويق وما اليه.

اعتبرت الطليعة بحثا عن المسرح الخالص ومحاولة للعودة الى الصفاء الاول. كانت نزعة ما انفكت تضع المسرح موضع سؤال وتبحث عن ماهيته . وقد انجر عن ذلك من وجهة بعض النقاد تغيير في نوعية العلاقة بين المتفرج والمسرحية. وجه التغيير ان المُشاهد لم يعد مدعوا

الى الانفعال بما يحدث امامه والمشاركة الوجدانية ما دامت الاحداث في مفهومها التقليدي منعدمة. ولم تعد وظيفة المسرحية وفق هذه النظرة التخفيف من وطأة ما يعاني المتفرج من هموم وتطهير نفسه بالمفهوم الارسطي للكلمة اذ اضحى المتفرج ذاته معنيا بما يشاهد موضوعا فيه. من خلال تساؤل المسرح عن ماهيته هو يسائل الانسان عن ذاته ويحمّله على التأمل في صورته المعروضة امامه ويقوده من ثم الى اتخاذ الموقف المناسب لتجاوز وضعيته،من هذه الوجهة يعتبر المسرح الطليعي مسرح اثارة، (52).

وجماع القول ان الطليعة طورت اساليب المسرح تطويرا خطيرا وفتحت له آفاقا لم يعرفها من قبل. ولا شك في ان البحث عن صيغة جديدة لنوع من الانواع الادبية او الفنية بوجه عام لا يقصد لذاته ولمجرد التجديد انما ينمّ عن رغبة تضعف او تشتد حسب الحالات في التعبير عن الاوضاع الجديدة بسلوك سبل غير ممهدة . تجديد الشكل يعكس في نهاية التحليل تغير الموضوع. وتوتر اساليب التعبير يتولد عن توتر الموضوع وتوتر الذات الصانعة. وقد لفت ديفينيو النظر الى هذا الجانب عندما قال :«تجديد الشكل لا ينبع عن فكرة بسيطة كما لا ينبع عن انعكاس الاشياء القارة المعروفة انما هو وليد تصادم رؤى جديدة،تبحث لها عن طريق لفرض نفسها،مع الرؤى القديمة المتشكلة في صور معروفة» ( 53) ويضيف الدارس المذكور ان البحث عن اشكال جديدة يعبر عن« مدى الحرية التي يمنحها مجتمع ما لنفسه»( 54) وكلما كانت الرغبة في التحرر من الاشكال القديمة اكثر الحاحا كان مقدار هذه الحرية اوفر وكان المجتمع اكثر قدرة على خلق صورة جديدة لذاته وتمثل تجارب لم يسبق ان مارسها . وفي

---

(52) عبر عن هذه الوجهة رياض عصمت في كتابه «البطل التراجيدي في المسرح العالمي» ص 177 كما عبر عنها رشاد رشدي في كتابه «نظرية المسرح» ص 188-189

(53) المكان واللامكان ص 117 Duvignaud (J) «Lieu et non lieu»

(54) المرجع نفسه ص 118

هذا المعنى يقول الدارس نفسه : «الاشكال لا تتولد من عدم او من السماء الصافية... هي تجسيد لهذه الحرية اللامرئية التي تضع في الهياكل ومن خلال الهياكل موضع سؤال الوضعية القائمة باستمرار . هذه الحرية تسبق مالم يعش بعد وتضع المحتمل والخيالي في صميم الحياة والتجربة العائمة.. معنى ذلك ان الشكل الجديد هو قبل كل شيء تساؤل حول وضعيه الاشياء تساؤل يتجسد تجسدا ماديا لان مجتمعا ما اوحضارة مّا تعتبر - عن حق او عن باطل - ان نصيبا من وجودها لا يتجلى الا من خلال الخيال» (55)

الطليعة شكل مسرحي جديد تنعكس فيها هذه الحرية التي يتحدث عنها الدارس مثلما تنعكس في سائر الاشكال الجديدة وهي علاوة على ذلك تحمل قدرا وفيرا من السخرية يضاعف كمية الحرية الكامنة فيها . ذلك ان في السخرية تعبيرا عن وعي الانسان بوضعيته ودعوة ضمنية الى الاخر - مادامت الكتابة في ذاتها موجهة اليه لا تتم فائدتها الا بانتهائها اليه - ان يتمثل وضعيته القائمة على الوحدة والاغتراب ويحاول تخطيها.

تتجلى الحرية في المسرحيات الطليعية كذلك في تحطيمها صورة الانسان البرجوازى الذي ركن في دعة واطمئنان الى ما انتهى اليه في ظل حضارته الزائفة. وبتحطيم هذه الصورة يمارس الكاتب الطليعي حريته عن وعي وإرادة ويعبر عن رفضه لتبني هذه الصورة والانتماء اليها يقول ديفنيو في كتابه «المسرح الحديث» معبرا عن وجهة النظر هذه ، «كتاب الطليعة يرفضون الصورة التي تروم الطبقات الليبرالية المطهور بها ومنحها لنفسها وهم يرفضون المؤسسات التي بنت عليها هذه الطبقات حضارتها» (56).

وينبعث امامنا سؤال : هل عرضت الطليعة - ضمنا - البديل ؟ - هل اقترحت قيما اخرى يبنى الانسان الحديث عليها مجتمعا جديدا او يعوض بها ما نقضه من قيم برجوازية بالية ؟

---

(55) المصدر نفسه ص 119

(56) المسرح المعاصر ص 206 وما بعدها. "Le theatre contemporain "

اشرنا الى ان المسرح الطليعي ما انفك يسائل الانسان عن ذاته عن ماهيته. لكن إلى أية نتيجه يفضي الامعان في التساؤل ؟ لقد طوى نرسيس في الماء لاطالته التحديق في صورته على صفحة الماء. وكذلك تكون النهاية المنطقية للطليعة في حالتها القصوى. فبإطالة النظر في صورتها تنتهي الى تحطيم نفسها ونفي ذاتها بذاتها. في حال الصفاء التام يتساوى الوجود والعدم. أجل تتضمن الطليعة مظاهر ايجابية أهمها تعريتها الصورة المأزومة للبرجوازى في علاقته بذاته وبغيره وبالوجود واضطهارها له وقد فقد انسانيته وأضحى جامدا جمود هذه اللغة التي تبدو مسيرة بطاقة آلية غير ارادته ( 57)ـقد يتبادر للذهن للوهلة الاولى ان الطليعة بنقضها للمثل البرجوازية والثورة عليها تتضمن دعوة ضمنية الى استبدالها بقيم اصيلة. لكن الطليعة وقفت في منتصف الطريق حطّمت لكنها لم تعرض بديلا. ماذا يقترح الحكيم ومحفوظ وعبد الصبور وادريس في مسرحياتهم الطليعية ؟ هل نستشف من خلال نقدهم للوضعية الانسانية ايمانا بامكان تغيير هذه الوضعية ؟ وأية صورة يقدمون للانسان الجديد وباسم اى المبادىء ؟ هم يرفضون ما انّبَنت عليه حياة الانسان في مصر او الانسان في صورته المطلقة من اوضاع وجودية واحيانا سياسية سلبية. لكنهم يقفون عند هذا الحد ولا يتجاوزونه لتقديم صورة جديدة للانسان الجديد انطلاقا من ايديولوجية معينة. وان ادّعى بعضهم ان هذه المسرحيات

---

(57) من المعلوم ان قلدمان يقيم معادلة بين بعض القوانين الاقتصادية وبعض الخاصيات المميزة للرواية أو المسرح الحدثيين فالانتقال من قيمة الاستعمال الى قيمة التبادل ( العرض والطلب) في مجتمع الاستهلاك الحديث يوازيه على الصعيد الروائي والمسرحي انتفاء عنصر القيمة فيما يتصل بعلاقة الانسان بالاخر او علاقته بالعالم وهو ما يفسر ما يطالعنا في الروايات ( او المسرحيات الحديثة) من تضاؤل قيمة الانسان من حيث هو ذات فاعلة وطغيان حضور الاشياء واستقلال اللغة ان قليلا او كثيرا عن الناطق بها.

او غيرها من المسرحيات الطليعية تتضمن دعوة ضمنية للانسان ان يتامل وضعيته ليقوم في مرحلة تالية بتجاوزها، فباسم اى مبدإ يتم ذلك؟ باسم المطلق؟ ليس للمطلق من اسم آخر سوى العدم ولسنا على اقتناع بان نقد عبد الصبور للحكم المطلق في مسرحيتيه "مسافر ليل" و"بعد ان يموت الملك" يسهم في توعيتنا بوضعيتنا ويهيب بنا الى محاولة تخطيها انطلاقا من مبادىء محددة. إن تحطيم الطليعة لصورة البرجوازي/الى غير التحطيم ان قصد لذاته ولمجرد التحطيم ولا تترتب عنه نتائج خطيرة ما لم تتضرر مصالح البرجوازي ولعل البرجوازي كما يرى سارتر - «يحب ان يشاهد صورته على المسرح محطمة ان يتأملها ويستمتع بتامله لها» (58) بل ان الطليعة تخدم موضوعيا مصلحة البرجوازي لانها تطلق الانسان من قيوده الظرفية التاريخية وتظهره في حقيقته الذاتية القصوى حقيقته السرمدية التي لا يمكن ان تتغير مطلقا. أوَ تعبر "الفرافير" وكذلك "المهزلة الارضية" والى حد "المخططين" والحال انها من اكثر المسرحيات الطليعية الحاحا على الموضوعات ذات المدى السياسي، عن غير هذه الحقيقة. حقيقة ان الانسان يعاني تناقضات لن يهتدى الى حلها او تقويمها وانه ابدا وجود معذب مهما تكن الاوضاع السياسية القائمة والايديولوجيا المنتهجة؟ وفي نهاية التحليل أوَلا تفضي المسرحية الطليعية الى تطهير المتفرج وبعث "اليقين الطيب" لدى البرجوازي بانه ليس في الامكان

---

(58) مسرح المواقف ص 120 Sartre " un theatre de situations"

كذلك يقول مارتن اسلن متحدثا عن علاقة المسرح الطليعي في الغرب بجمهوره «إنّ جمهور هذا المسرح برجوازى... والمسرح الطليعي يوهم بانه يتوغل في نقد جمهوره بلا رحمة لكن لا يحمله ابدا على مراجعة نفسه او على التغير هو انعكاس تام له» ( ما بعد العبث ص270 )

خير مما هو قائم وانه لا حرج من مواصلة السير في طريقه باطمئنان مادامت هذه الطريق ليست بأسوأ من غيرها لانتفاء القيم وتساويها في منطق 'العدمية ومادام يشترك والناس جميعا في حقائق ازلية الا وهي ان كل شيء صائر الى زوال.

ومن اكثر الدارسين دقة ونفاذا في تحليل الارضية الايديولوجيه التي تنبنى عليها الطليعة المسرحية في مفهومها العام بارت. فلقد انطلق في تقويمه الطليعة في فصل له عنوانه «الطليعة المسرحية» (59) من مصادرة مفادها ان قيمة الفن لا تتاكد في مدى جدته فنيا بقدر ما تكمن في مدى وعيه بالتاريخ ثم يعقّب متسائلا هل كانت الطليعة تحمل قدرا من الوعي بالتاريخ ؟ ويسارع فيجيب بأن الطليعة كانت ولا تزال تحمل وعي البرجوازية المتأزم وانها لا تتعدّى حدود التغني بموت البرجوازية... ويواصل تحليله للوعي الطبقي الكامن في الطليعة فيعتبر «أنّ في خضم القوى المتصارعة في عالمنا الحاضر تخفي الادوار الاجتماعية لعبها الخاص خلف غطاء خادع متعدد الوجوه» (60) وليست الطليعة سوى وجه من هذه الوجوه وقناعا تتستر البرجوازية خلفه اذ عهدت الى جماعة من الفنانين المقطوعي الصلة بالتاريخ وبحركيّته ان يتولوا الخلق باسم الوجدان الجمعي مغررا ان ذلك منها شراك تنصبه لاخفاء علاقتها بالواقع وينهي تحليله مؤكدا ان الطليعة ليست ابدا مهددة من البرجوازية ما دامت تابعة لها طفيلية وان ساد هذه العلاقة التوتر وانها والفنّ التقليدى متكاملان لانهما يصبان في مجرى واحِد ويصدران عن الوعي الطبقي نفسه.

---

(59) العدد الثامن عشر من «المسرح الشعبي» 1961 ص 65-71 وعبر عن المواقف نفسها كذلك في فصل له عنوانه «مسرح الطليعة الفرنسي» وقد نقله الى العربية رشيد نبات ونشره في الحياة المسرحية العدد 17-18 صيف خريف 1981 كما تضمن كتاب بارت «مقالات نقدية "Essais critiques III" مقالا عنوانه «طليعة لاى مسرح» (ص 80-83) تناول فيه بالدراسة الطليعية من حيث مداها الايديولوجي وردد فيها الافكار نفسها مع إضافات طفيفة ،
l'avant garde théatrale (théatre populaire )
(60) المسرح الشعبي ص 67

لا شك في انه ينبغي ان نتبنى الاحكام المتصلة بنوعية الايديولوجية التي تعكسها الطليعة او تنتسب اليها بشيء من الاحتراز عندما يتعلق الامر بالطليعة في مصر ذلك ان هذه لم تنشأ في ظل ظروف حضارية واجتماعية وسياسية مماثلة للظروف التي نشأت في ظلها في الغرب. ويتعين للتثبت من مدى صحة النظرية المذكورة ومطابقتها لواقع ما تعكسه الطليعة في مصر من مفاهيم ايديولوجية ان نفحص بدقة الظروف الموضوعية الحافة بظهورها في هذا البلد وبتكوين نسيج المجتمع المصرى الطبقي والانتماءات الطبقية لكتاب الطليعة. وهي قضايا ليس من الميسور لدارس الادب الاقبال على تحليلها بحكم التراكمات الفكرية والايديولوحية المتشعبة التي تخترق هذا النسيخ الاجتماعي. فهل معنى ذلك ان ليس لكتاب الطليعة في مصر انتماء طبقي معين وان الطليعة بريئة من الانتساب لايديولوجية محددة. وهل نجعل التقليد تقليد التيارات الغربية عن غير وعي لما تنطوى عليه من خلفيات ايديولوجية هو المسؤول في المقام الاول عن ظهورها في المجتمع المصرى ونحمّله تبعات ذلك ؟.

يتبنّى احد المهتمين بالمسرح الحديث هو فرحان بلبل وجهه نظر قريبة من هذه إذ يؤكد في مقال له عنوانه «شخصية المؤلف العربي وتأثره بالتيارات المسرحية العالمية» (61) ان كتاب المسرح العرب تاثروا بخليط من المذاهب والتيارات الاجنبية في آن دون ان يتمثّلوها او يختاروا منها ما يناسب كل مرحلة من مراحل تاريخهم فجاء فنهم موسوما بالاضطراب والفوضى وكثيرا ما يتوخى هؤلاء الكتاب اتجاها معاكسا لما يريدونه من توعية ويطمحون اليه من توجيه مثل استخدامهم أساليب العبث فيضلون ويظللون وفي هذا الصدد يقول الدارس: «عندما نقلنا أصول المسرح أخذنا معها ركاما هائلامن الاشكال التي تخذها المسرح في مختلف مراحل تطوره ثم طفقنا

(61) الحياة المسرحية العدد 2 خريف 1977

نستخدمها كلها في وقت واحد رغم انتمائها الى ادوار زمنية متعددة وتركيبات اقتصادية متناقضة . فنحن نكتب للمسرح فتوجه الى جمهورنا بمشاكله وقضاياه .. ونحاول محاربة الاستغلال والفساد ونطالب بتغيير هذا الواقع لكننا نستخدم اشكال المسرح الغربي فاذا بنا نسير في عكس الاتجاه الذي نريده ونخدم الاهداف التي اردنا محاربتها دون ان ندرك ان اشكال المسرح الغربي المنبثقة عن النظام الرأسمالي لا يمكن ان تخدم الا اغراض ذلك النظام والدليل على ذلك تجربة المسرح الطليعي فقد اخذنا على المسرح التجريبي ومسرح العبث على الخصوص بما فيه من انعدام في العقل وغشاوة في الرؤية وضياع للهدف ومعاناة فردية محكوم عليها بالاحباط والفشل ... لقد تأثرنا بتيارات الاشكال المسرحية الغربية ووضعنا في تلك الاشكال واقعنا فحدث هذا الخليط المتنافر العجيب الذي نراه على مسارحنا »( 61).

الا اننا لا نرى راى الدارس ولا نتبنى وجهة نظره ونقرر ان جميع الاشكال الفنية والنزعات الادبية وليده الظروف الموضوعية الحافة بالمجتمع الذي تنشا فيه تلك النزعات والاشكال او تنتقل اليه . وسنتناول هذا الموضوع بالبحث في الجزء القادم من بحثنا ونحاول الوقوف على العوامل الموضوعية التي ساعدت على احتضان الطليعة في مصر.

## 3ـ هل كانت الطليعة في مصر ترفا ام تعبيرا عن ازمة

من المعلوم ان الاتجاه الطليعي بلغ اوج ازدهاره في الغرب عامة في الخمسينات ولم يعرف طريقه الى مصر الا في الستينات. فما الذي يبرر وجود هذا الفارق الزمني؟ يتبادر للذهن تعليل أولي بديهي هو ان انتقال تيار من موطن الى موطن اخر يقتضي انقضاء فترة تطول او تقصر يتم خلالها

(61) الحياة المسرحية العدد 2 خريف 1977

استيعاب التيار الجديد وتمثّله . ومع ذلك لا نطمئن الى هذا التعليل ولا نعتبره كافيا لشرح الظاهرة وإن لم يكن ذلك الا لان مجموعة من الكتاب المسرحيين الشبان الذين بدأوا إنتاجهم المسرحي أساسا مع قيام الثورة مثل نعمان عاشور ويوسف ادريس ورشاد رشدى وسعد الدين وهبه كانوا على اطلاع واسع بالتيارات المسرحية في الغرب ونكاد نوقن من انه لم يفتهم الاطلاع على بعض مظاهر الحركة الطليعية المزدهرة انذاك في الغرب. فلماذا لم تجد هذه الحركة في نفوسهم في تلك الفترة تجاوبا ولم يتأثروا بها الا اتفاقا (62) ويطالعنا تساؤل آخر موصول الى الاول ومتفرع عنه هو لماذا لقيت الطليعة في الستينات حظوة خاصة لدى الكتاب المسرحيين في مصر والحال ان تيارات جديدة اخرى كانت تسود الحركة المسرحية في الغرب انذاك؟ إنّنا لا نعتبر ذلك من قبيل المصادفة مثلما لا نعتبر مصادفة تأثر أدب مجتمع ما ببعض التيارات في فترات معينة من تاريخه رغم اختفاء تلك التيارات في مطانها احيانا. فنحن نؤمن بأن تيارا أدبيا ما لا يحظى باقبال لدى مجتمع ولا يصادف من نفوس الادباء في هذا المجتمع هوى الا متى وجد تربة مهيأة لاحتضانه . وهذا ينطبق على تأثر الادب المسرحي في مصر في فترة معينة من تاريخه بالطليعة مثلما ينطبق على تأثره في مراحل سابقة بتيارات اخرى . وفي تقديرنا أن العوامل الممهدة لاحتضان شكل فني جديد ونزعة أدبية طريفة تكمن في الظروف الموضوعية للمجتمع المتقبل أي في البنى التحتية المكونة من الاوضاع السياسية وعلاقات الانتاج الاقتصادية. إلا انه يتعين علينا ان نبدى ملاحظة تخص علاقة الانتاج الادبي بالملابسات الموضوعية للمجتمع المولد لهذا الانتاج حتى نأمن الوقوع في بعض المزالق. مفاد هذه الملاحظة أننا نعتبر من الخطإ إقامة علاقة توازن تامة بين البنية التحتية والانتاج الادبي فنجعل

---

(62) يمكن ان نذكر من المسرحيات المؤلفة في الخمسينات والمتاثرة ببعض وجوه الطليعة «جمهورية فرحات» (1955) ليوسف ادريس

هذا انعكاسا البا لتلك. فالظاهرة على قدر كبير من التشعب. ذلك ان وسائل الانتاج في عصرنا تنوعت وتعقدت تبعا لذلك علاقات الانتاج والشرائح الاجتماعية المتولدة عن هذه العلاقات بحيث اصبح من العسير أن نحدد بثقة ووضوح الفئة التي ينتمي اليها صانع الاثر الادبي مادامت هذه الفئة تتشابك مع فئات اخرى تشابك الطبقات الجيولوجية المكونة لسطح الارض. إن ما يزيد في تعقيد المسألة أن الكاتب المسرحي الواحد في مصر ينتج ادبا مسرحيا متنوع السمات. فالى اى صنف ندرج هذا الانتاج ؟ وما هي الرؤية الطبقية التي يعكسها الكاتب والى أية شريحة ينتمي ؟ لكن رغم كل ما يلقاه الدارس من صعوبات في تحديد العلاقة بين الانتاج الادبي والبنى التحتية القائمة في المجتمع الذي تنشأ فيه او تنتقل اليه فإننا نؤمن بوجود هذه العلاقة مع اعتبارنا إضافة الى ذلك أن النزعات الادبية تتعدد بمقدار تعدد الرؤى الايديولوجية القائمة على الساحة الاجتماعية وتكون منتشرة بقدر انتشار هذه الرؤى وسنحاول استنادًا الى هذه المقاييس تعرف الظروف الموضوعية التي نشأت في ظلها الطليعة في مصر مقتصرين على رسم الخطوط العريضة لهذه الظروف لأن ما يهمنا ابرازه في المعام الأول هو أن انتشار الطليعة في مصر لم يكن حدثا ادبيا طارئا وبريئا انما كان وليد اوضاع سياسية واقتصادية واجتماعية معينة وافرازا لها. وحرصا منا على جعل نظرتنا منسقة ومتكاملة رأينا من المفيد أن نتعرض إلى الظروف الموضوعية المميزة للحكم الناصرى في كل اطواره.

من المعلوم أن من أهم ما عرفت مصر من أحداث سياسية خلال العقود الاولى من النصف الثاني من القرن العشرين قيام الثورة على يد ثلة من العسكريين يتزعمهم عبد الناصر سنة 1952. ورافق الثورة تحول مشهود على الصعيد السياسي والاقتصادى والاحتماعي. ومن أهم ما يتميز به النظام الجديد عدم استناده الى ارضية ايدبولوجية واحدة تجمع المسؤولين عنه والمشرفين على جهازه وإنما كان هؤلاء ينتمون

الى آفاق سياسية مختلفة ويتبنون رؤى ايديولوجية متباينة.
ولم يكن يؤلف بينهم سوى ايمانهم ببعض المبادىء العامة اهمها
تدعيم الاستقلال الوطني بالقضاء على الاستعمار على الصعيد الخارجي
والقضاء على الاقطاع ورأس المال وتحقيق عدالة اجتماعية قائمة
على دعامات سليمة في مقدمتها الوحدة الوطنية على الصعيد الداخلي.
وقد مرت الثورة المصرية بأطوار يمكن ان نعتبر الاول منها يمتد اجمالا
من سنة 1952 الى سنة 1961 وهو طور تجربة حاول فيه النظام تثبيت
أركانه وكسب تأييد شعبي وتصفية المعارضة الموجهة ضده.
اذ قام بعملية تطهير في مؤسسات الدولة مثل الجيش والشرطة واجهزة الخدمة
المدنية وفَرَض الرقابة على الصحافة وحل الاحزاب السياسية حفاظا
على الوحدة الوطنية واعتُبر الاتحاد القومي وهو التنظيم السياسي الوحيد
المرخص له بالنشاط السياسي والممثل للناظم جماع القوى الوطنية والمعبر
عن طموحات مختلف الشرائح الاجتماعية. من اهدافه تحقيق الوحدة الوطنية
وتذويب الخلافات الطبقية سلميا والتاكيد على مشاعر التضامن
في صلب كيان واحد ملتحم الاجزاء مشترك الطموحات والمصالح لا مجال للصراع
الطبقي فيه. وقد جاء دستور 1956 ملحا على مبدإ التوفيق بين الفئات
والتصالح الطبقي واعتبرت الدولة نفسها عاملا محايدا يؤالف بين الطبقات
ويخدم مصالحها جميعا دون تمييز.

وانجر عن تغير الاوضاع السياسية تحول في الاوضاع الاقتصادية من مظاهر
ذلك صدور القانون الاول للاصلاح الزراعي بعد أشهر قليلة من قيام الثورة ويقضي
القانون بتحديد أقصى ما يسمح بملكيته من أراض وقد شفع بتوزيع
ممتلكات افتكت من كبار المالكين على صغار الفلاحين وعهد اليهم بتنميتها
واستغلال منتوجاتها. وقد طلت السلطة مع ذلك مهادنة للبرجوازية
تشجعها على تنشيط الاقتصاد والدفع بعجلة التصنيع والتنمية
الى أن اتضح فشل هذه التجربة واستحالة التعامل مع هذه الطبقة التي

احجمت عن تمويل المشاريع الخاصة بين سنتي 1957- و 1959 وعقب ذلك صدور قانون سنة 1959 يقضي بتوزيع فائض راس المال على اسس جديدة تراعي مصلحة الطبقة العاملة. اذ اصبح لهذه الطبقة بموجب هذا القانون قسط من الفائض تستفيد به ووزع قسم منه آخر لا يتعدى حجمه نسبة محدودة على المستثمرين وأصحاب المشاريع والبقية أرصدت لتأسيس مزيد من المشاريع الاقتصادية ولم يفع هذا القرار - كما هو منتظر - من البرجوازيين موقع رضى فعمدوا الى مزيد من الضغط لتعطيل التنمية الاقتصادية ووصل الصراع ذروته بقرار التأميم الشامل سنة 1961. وبهذا القرار تضاءل الدور المعهود للبرجوازية في عملية التنمية ولم يعد لها رسميا سوى اهمية محدودة في المجال الاقتصادى.

والحصيلة على الصعيد السياسي شعور الفرد بانتمائه الى وطن مستقل متحرر من التبعية للغرب. وعلى الصعيد الاقتصادى تحققت نسبة نمو عالية لم تعرف مصر - حسب الاختصاصيين - مثيلا لها في تاريخها الحديث بفضل التخطيط الشامل للاقتصاد وانشاء القطاع العام الذي سيطر مع نهاية الخطة الخمسية (1956-1961) على الاقتصاد المصرى. وعلى الصعيد الاجتماعي تضاءلت الى حد الفوارق الطبقية اذ اهتمت الدولة بالفئات المحرومة وأتاحت لها التمتع بقسط أوفر من الارباح وقد كان ذلك عاملا على شحذ الهمم وبعث الشعور لدى الفرد بأن الدوله تحرص على ضمان حقوقه وحمايته من استغلال المستغلين فبذل مزيدا من الجهد وضاعف الانتاج.

فكيف تتجلى - والحالة الموضوعية هذه - طبيعة الانتاج المسرحي وما هي النزعات السائدة فيه ؟ إن ألقينا نظرة سريعة على هذا الانتاج في الفترة المعنية ألفينا انه-بوجه عام ومع تنوّع أنماطه ونزعاته وامتزاج القديم منها بالحديث- ينزع الى التركيز على الحوانب الايجابية التي طرأت على ظروف الحياة في مصر .

وقد سلكت المسرحيات في التعبير عن النزعة المذكورة سبلا ثلاثة :

- مسرحيات ذات مدى وطني تتجلى من خلالها معاني حب الوطن والاستماتة في الدفاع عنه. ومن أبرز المسرحيات المجسمة لهذا الاتجاه «اللحظة الحرجة» 1956 ليوسف ادريس وهي تعالج موضوع الاعتداء الثلاثي على السويس مصورة في لهجة تغلب عليها مسحة/ الحماسة مظاهر البطولة والتضحية في مقاومة القوى الوطنية له.

مسرحيات تصور ما يعانيه الفلاحون في الريف من استغلال وقهر من قبل الاقطاعيين الذين تساندهم سلطة تسير في ركاب المستعمر وتواليه وتركز هذه المسرحيات على بداية تبلور الوعي لدى هؤلاء الفلاحين بضرورة التكاتف للدفاع عن مصالحهم ومقاومة أعداء طبقتهم ومن أبرز المسرحيات المعبرة عن هذه النزعة «الصفقة» 1953 للحكيم و«ملك القطن» 1955 لادريس و«وابور الطحين» 1959 لنعمان عاشور.

وفي خط موازٍ للنزعة السابقة تطالعنا مسرحيات تبرز بداية نشوء وعي طبقي جديد لدى الطبقات الضعيفة في المدن والارهاصات الاولى لحلول قيم جديدة تؤمن بمبادىء العدالة وبوجوب العمل على خدمة المصلحة المشتركة ونبذ الانانية محل القيم البرجوازية البالية التي بدأ نجمها في أفول. وأبرز المسرحيات المجسمة لهذا الاتجاه مسرحيات عاشور «عطوة افندى» 1955 و«الناس اللي تحت» و«الناس اللي فوق» 1956 حتى انه ليمكن القول بكل اطمئنان إن هذه المسرحيات تعد وثيقة بالغة الخطورة للتحولات الاجتماعية التي عقبت الثورة.

- وعلى صعيد آخر ظهرت مسرحيات تنوه بقيمة العمل وتدعو الى نبذ التواكل حتى يهيء جيل الثورة الاسباب لبناء المجتمع الجديد الفاضل مجتمع الاشتراكية والتقدم. من هذه المسرحيات «الايدي الناعمة» 1954 للحكيم و«القضية» 1960 للطفي الخولي.

وبوجه عام تتصف المسرحيات المؤلفة في الخمسينات بنزعتها التفاؤلية التبشيرة وتعكس من ثم أمل الطبقات الواسعة في المجتمع المصرى في حلول عهد جديد يزول منه الحيف ويعم الرخاء والعدل.

واذا انتقلنا الى المرحلة الثانية الممتدة اجمالا من 1962- الى 1970 امكننا رسم المعالم التالية للوضع السياسي والاقتصادى العائم، تبتدىء هذه المرحلة بمصادقة المؤتمر الوطني للعوى الشعبية وهو التنظيم السياسي الحاكم على ميثاق قدمه عبد الناصر في ماى 1962 وعرف ب «الميثاق الوطني» وكان بمثابة وثيقة ايديولوجية بعد عشر سنوات من الخبرة والتجارب وقد تضمن تحديدا لمفهوم التنمية وللوسائل الكفيلة بتحقيقها وأوضح رؤيته للمجتمع المنشود وللمرحلة القادمة للثورة مركزا على مفهوم الاشتراكية وعلى وجوب تعبئة موارد البلاد وحث الجماهير على "الزيادة في الانتاج. وقد لخص الاهداف التي يرمي النظام الى تحقيقها في شعارين هما «الكفاية»، و«العدل» والمقصود بالكفاية الزيادة في الانتاج لضمان الاستقلال الاقتصادى وبالعدل عدالة التوزيع وإزالة الاستغلال والفوارق الطبقية تدريجيا وتمكين الجميع من فرص التعلم والاستفادة من الخدمات العامة التي تقدمها الدولة للجميع. كما نادى بوجوب سيطرة الشعب على موارده ووسائل الانتاج وبتحريره من التبعية وبعث الشعور فيه بأنه صاحب المصلحة وبأنه يعيش في أمن في ظل الوفاق الوطني ووحدة الصف ونادى أيضا ببناء ديمقراطية اشتراكية نابعة عن علاقات انتاج متكافئة وسليمة ولتحقيق هذه الغاية لا بد من تمكين الشعب من المشاركة في اتخاذ القرار وجعله يشرف باستمرار على أجهزة الدولة ويراقبها ويعتبر الاتحاد الاشتراكي وهو التنظيم السياسي للنظام القائم القاعدة المؤسسة للوفاق الوطني والعامل الرئيسي على توحيد الصفوف لأنه يمثل تحالف الشعب وقواه العاملة.

يجوز ان نفترض بناء على ما تقدم ان يكون الانتاج المسرحي في هذه المرحلة امتدادا لانتاج المرحلة السابقة وترجيعا للنزعات السائدة فيها. صحيح اننا نجد ظلال هذه النزعات قائمة في عدد غير قليل من المسرحيات المؤلفة في المرحلة المعنية نكتفي بذكر بعضها على سبيل المثال لا الحصر : "الفتى مهران" 1964 و"الحسين ثائرا" 1966 و"الحسين شهيدا" 1967 و"ماساة جميلة" لـلشرقاوي و"ياسين وبهية" 1963 و"اه ياليل" 1964 لنجيب سرور. و"سليمان الحلبي" 1965 لالفرد فرج. فهذه المسرحيات جميعا تعبر بنسب متفاوتة من التوفيق عن الايمان بمثل الثورة العليا وبوجوب التضحية من اجل بلوغها. ولكن الى جانب هذه النزعة لماذا سعت الى الانتاج المسرحي المصرى في هذه المرحلة تحديدا نزعة تشاؤمية حادة حتى طغت او كادت تطغى عليه واُضحت سمة من سماته المميزة . وهذا لويس عوض يقول في معرض تقويمه للانتاح المسرحي المصرى في حدود الستينات ملاحظا بروز الظاهرة المذكورة :"اننا نجد كتابنا في السنوات الاخيرة يكتبون الكوميديات الدامية السوداء ولا ادرى أهو تحول جذري في كتابتهم او في رؤيتهم الاجتماعية وحالتهم النفسة... هذه الاعمال في مجموعها جيدة وبها ومضات تدل على الامتياز الفني ولكنها تنتهي دائما الى خاتمة حزينة وتعقد ازمة الانسان تعقدا لا يرجى له حل" (63). وينتهي الى استنتاج ان الادب المسرحي اصبح يعبر عن "انكسار الحياة" وكان في فترة سابقة يعبر عن "انتصار الحياة". ولا نشك في أن النزعة التشاؤمية بلغت مداها ومنتهى تبلورها في المسرح الطليعي. ويسلمنا البحث الى بسط السؤال التالي : هل كانت هذه النزعة طارئة وبريئة ؟ لقد انطلقنا من فرضية مفادها ان لكل نزعة ادبية مهما تكن نسبة الشذوذ فيها ما يبررها على صعيد الظروف الموضوعية للمجتمع الذي تنشأ فيه . ولا تشذ الطليعة عن هذه القاعدة وان بدا لنا انها تقليد برئ لانماط مسرحية غربية وافدة الا اذا اعتبرنا ان لهذا التقليد على الصعيد الادبي ما يوازيه على صعيد أخذ البلاد

---

(63) الثورة والادب ص 238

المتقبلة للنظم الاجتماعية والاقتصادية للبلاد المصدره لتلك الانماط. لكن كيف يتاتى لنا الكشف عن الظروف الموضوعية المولده للطليعة والحال اننا راينا ان النظام المصرى في الستينات ينتهج السياسية نفسها المتبعه في المرحلة السابقة ويتبنى الاختيارات ذاتها ان لم نقل يدعمها؟ في تقديرنا ان الملابسات الموضوعية الحافة بحياة الفردليست بالضرورة افرازا للاختيارات السياسة المعلنة وللشعارات المرفوعة فى المستوى الرسمي. فكثيرا ما نجد تباينا بين هذه الاختيارات والشعارات وتلك الظروف. والواقع ان النظام المصرى لم يخل من سلبيات في مستوى تطبيق سياسيه الاقتصادية والاجتماعية تجلت مظاهرها خاصة في الستينات وكانت من وجهة نظرنا السبب الموضوعي الرئيسي لظهور الطليعة وسنحاول ان نجلو ذلك.

لاحظنا ان الثورة المصرية لم تكن ترتكز عند قيامها على اسس ايديولوجية واضحة وانما كانت خليطا من الاتجاهات السياسية المتفقة حينا المتضاربة احيانا. ولئن بعثت الشعارات المعلنه في السنوات الاولى من قيام الثورة الامل لدى الفئات العريضة من المجتمع في تحقيق النظام ما يصبو اليه من عدل واشتراكية فما لبثت الاحداث أن أظهرت بطلان ذلك على صعيد الواقع وحل الشعور بالخيبة والاحباط محل الامل. وكان ذلك نتيجة لاستحالة تطبيق سياسة قائمة على اتحاهات ايديولوجية غير منجانسة. فمحاولة النظام لمّ شمل الفئات الاجتماعية ذات المصالح المتباينة او المتناقضة في صلب عائلة واحدة تنتفي منها التناقضات مبدأ مثاليّ أظهرت الاحداث بطلانه وعدم إمكانية بلوغه. اذ كيف يمكن اعتبار مصالح القوى العاملة مرتبطة بمصالح اصحاب رؤوس الاموال وكيف يمكن اقناع هؤلاء بان عليهم لضمان مصالحهم ضمان حقوق أولئك والالتزام بعدم استغلالهم. ان نظام الحزب الواحد المنبني على تجميع قوى الشعب العاملة بطريقة ميكانيكية دون محاولة الوصول الى رؤية تركيبية تاليفية تلخص الاهداف في صيغة واضحه نزعة

رجعية ليست بالضرورة تقدمية بل يمكن ان تؤول موضوعيا الى خدمة مصلحه البرجوازية . وفي غياب تنظيم فعال حريص على تنفيذ المبادىء المعلنة المذكورة سابقا يفضي الى شل ارادة فئات عريضة من المجتمع وتقليص روح المبادرة منها. وهذا ما حصل بالفعل اذ لاحظت هذه الفئات البون بين الشعارات التقدمية وما يمارسه المشرفون على جهاز السلطة الذي تسربت اليه قوى معادية للثورة تتستر بها لخدمة مصالحها حتى أصبح لها في صلب هرم النظام مركز هام. ولنا في مسرحيات نعمان عاشور «عيلة الدوغري» 1963 و«بلاد بره» 1967 و«سر الكون» 1968 خير وثيقة لما كان يخترق المجتمع المصرى انذاك من قيم متعارضة ويصطرع فيه من قوى متناقضة طرفاها شرائح شعبية بدأ وعيها الطبقي يتقلص وايمانها بقيمها متزعزع وشرائح ثرية أخذ عودها يصلب ونفوذها يتستر وراء شعارات مضللة يمتد ويشتد وهي تترقب ان تسمح لها الفرصة للانقضاض على الثورة والقضاء عليها او احتوائها وتجريدها من رموزها.

الى هذه العناصر مجتمعة يمكن ان نضيف انتماءات كتاب الطليعة الاجتماعية فهم لم ينتسبوا الى الطبقه البرجوازية ولم يلتحموا التحاما عضويا بالطبقات الكادحة وكانت ثقافتهم خليطا من الاصيل والحديث وحصيلة أنماط شتى من التأثراب . فكانوا خلاصة أزمة نطام وأزمة مجتمع وأزمة ثقافة .

## 4- ماهية المسرح ووظيفته

قد يبدو ان البحث عن ماهية المسرح ووظيفته ليس بذى صلة متينة بموضوعنا ومع دلك لنا ما يبرر ادراجنا لهذا الموضوع في صلب دراستنا . فلقد اقترن ظهور الطليعة وشيوعها بالبحث في وظيفة المسرح. وبسط في هذا السياق سؤال محدد هو: هل تنحصر وظيفة المسرح في التعبير عن أزمة الانسان الوجودية ومحاولة تجاوز هذه الازمة ام أن المسرح مدعو

الى الالتزام بقضايا المجتمع وخدمته وهل إن رام المؤلف تبليغ رسالة اجتماعية او سياسية تتيح له خصائص المسرح الذاتيه ووسائل تعبيره الخفّية ان يقوم بذلك على وجه مرضيّ يمكن ان يفضي عمليا الى نتائج ايجابية ويسهم في تغيير المجتمع مع محافظة الاثر المسرحي على مستوى فني رفيع؟ وللاجابة عن هذا السؤال ومعرفه الى اى حد يمكن ان يكون للفن المسرحي وظيفة اجتماعية سياسية يتحتم البحث في خصائص المسرح وماهيته. ولعله لم يكن محض مصادفة ان اقترن الجدل حول وظيفة المسرح بمناسبة ظهور الطليعة بالبحث عن جذوره ولما لم يكن للمسرح الطليعي في مصر كما وضحنا خصائص جوهرية تفرده عن صنوه في الغرب كما لم يكن لبحث الحكيم او شوقي عبد الحكيم عن جذوره في الحكايات الشعبية او في بعض المظاهر الاحتفالية عند ادريس والىحد ما عند صلاح عبد الصبور تاثير حاسم في اخراج مسرحيات هؤلاء عن بوتقة المسرح الطليعي الغربي انطبق على تلك ما انطبق على هذا من حقائق متصلة بجذور المسرح وخاصياته.

لقد وصلت الدراسات الحديثة اصول المسرح بالحفل من حيث هو ظاهرة اجتماعية تميز المجموعات البشرية اطلاقا وتستجيب لما يسميه ادريس «غريزة التجمع» او الرغبة الملحة الكامنة لدى الفرد للالتقاء بالاخرين في أماكن معينة للتواصل عن طريق الانفعال الجمعي. وللحفل مظاهر كثيرة لا يهمنا الوقوف عندها جميعا او التعرض الى تفاصيلها لتشعبها وتباينها من مجموعة الى مجموعة اخرى وفق تباين نظمها الاجتماعية ورؤاها الوجودية. كفانا ان نشير الى ان الحفل يتراوح بين مظاهر التجمع التي تقام في المناسبات الاجتماعية والتجمعات ذات الطابع الديني. وبين هذه وتلك توجد كل انواع الامتزاج. واذا عالجنا صيغة الحفل من وجهة تاليفية متوخين التركيز على الخصائص التي يشترك المسرح الطليعي معه فيها امكننا ان نستخرج من هذه الخصائص اثنتين مقترنتين بالحفل ذى الطابع الطقسي.

- الخاصية الاولى موصولة الى مظهر التكرار - تكرار الكلمات او الحركات - وتجسم دائرية الزمن وعودته الابدية وقد راينا ما لهذه الخاصية من اهمية في المسرح الطليعي.

- اما الخاصية الثانية فتهم من الطقس العنف فيه ويوجه العنف في الطقس عادة نحو ضحية . ومن وجهة اكثر الدارسين ان التراجيديا في مفهومها التقليدي وليدة هذه الخاصية وتفضي الى تطهير المتفرج وجعله ينسى عذابه وما استبد به من هموم. بينما يختص المسرح الطليعي في مستوى الظاهرة المعنية انها فيه تتجلى في شكلها الخالص وتكون مقصودة لذاتها وكثيرا ما تتسم بمسحة من العبث والبطالة .

- وتطالعنا خاصية ثالثة يستمدها المسرح الطليعي من الحفل في مفهومه الاجتماعي وهي اللعب المقصود لذاته ولمجرد اللعب.

للمسرح الطليعي مواطن اخرى كثيرة يلتقي فيها بالحفل/ بمختلف اشكاله لا يهمنا الخوض في تفاصيلها لما يتسم به الموضوع من تشعب ويكتنفه من غموض ثم ان عنايتنا موجهة في المقام الاول الى وظيفة المسرح علما بان الدراسين قرنوا وظيفة الحفل بوظيفة المسرح بحكم ان هذا ينبع عن داك. وسنحاول تلخيص اهم ماساقوا من افكار فيما يخص هذا الموضوع.

يعد المسرح في اصله من وجهة هؤلاء الدارسين نشاطا اجتماعيا يلخص تجربة المجتمع الواقعية او المحتملة ويجسم رؤاه تجسيما ماديا حيا يمتد على فسحة فضائية . وبين الحفل والواقع علاقات جدلية متشابكة جمة التعقيد. من خلال المسرح تنظر الجماعه الى نفسها وهي تتحرك وتتصرف. ولكن وظيفته لا تنحصر في التعبير عن الواقع تعبيرا ساذجا سطحيا. وانما هو يسعى الى الارتفاع عنه وتجاوزه (( ليعيد الى الحياة سحرها وعمقها والى الانسان القدرة على تسمية الاشياء وتخليصها مما علق بها

من جمود ولا معنى من جراء ما يسود الحياة العادية من عقلانية (64) الانسان يعيش في حياته العادية موت الوجود وانهيار «المادة الانتولوجية» (65) والمجتمع المفتت يترك الانسان وحيدا مع رغبته او مع اجزاء هذه الرغبة التي يصعب ضم بعضها الى بعض كما يصعب رتق الوجود الانساني بغير إعادة خلق الحياة خلقا جماعيا جديدا يلتقي فيه الانسان بالانسان في انفعال مشترك تمحي منه الفوارق بين الواقع واللاواقع بين الحلم واليقظة بين الشيء وضده.

المسرح في مفهومه الاصلي من وجهة هيجل هو «الفكر الكوني الذي اتخذ صورة وجسدا» (66) هو قمة الظاهر في علاقته بالباطن وتوحده به في مطلق الوجود هو الحياة في عمقها عندما ترتفع الى الظاهر.

المسرح هو تحقيق الذات في كليتها وتوحيد طاقاتها الخلاقة لتصبح والوجود شيئا واحدا هو الانفتاح المطلق على الوجود ومسرحته (67) اى جعله لعبا مثله مثل سائر

---

(64) الفرد سيمون العلامات والاحلام ص11 Simon (A) Les signes et les songes
يعبر دركايم عن وجهة نظر قريبة من هذه موكدا على ان الحفل يخلق الانسان مثلما يخلق الانسانُ الحفلَ ففي الحياة العادية، في الزمن العادى الفرد مقضي عليه بالتفتت بالاهتمام بالمنفعة الذاتية والمباشرة وبنسيان القيم الجوهرية فيما يتمكن الانسان في الزمن الطقسي للحفل من الالتقاء بغيره والاجتماع اليه في شعور جماعي مشترك يفضي الى خلق الذات من جديد «الاشكال الاساسية للحياة الدينية» Durkheim " Les formes élémentaires de la vie religieuse PUF 1968

كذلك يعتبر مركيا الياد «ان الحفل هو اعادة خلق الانسان باعادة خلق الزمن هو انطلاق منتظم خارج الزمن التاريخي الزمن العادى وهو فعل يهيء للانسان ان ينصهر في الزمن الاسطورى وما الزمن الطقسي للحفل سوى تحقيق فعلي ( réactualisation ) للزمن الاسطورى» ( اسطورة العودة الابدية (M) Eliade " le Mythe de l'éternel retour Gallimard Coll idées 1969 p.59

(65) المرجع السابق ص 12

(66) المرجع السابق ص 42

(67) théatralisation

الانشطة الانسانية النابعة عن اللعب لا يهدف الى تحقيق منفعة مباشرة ولا يجد مبررا خارج التعبير عن ذاته لكن من خلاله يواجه الانسان «في توتر خلّاق العدمَ وينهار فيه التصدى للموت ويحس المرء في لذة قصوى تَماثُلَ الحياة مع الموت وهوية أحدهما في الاخر» (68) المسرح من وجهة ديفينيو عدم ينفتح على العدم وفضاؤه ينسجم انسجاما عضويا مع الفراغ واشراقه مع ظلامه وحياته مع موته وهو ارتياد لما لم يعش بعد. والمسرح يجعل المجتمع شاهدا على ذاته يوحدها ويخلق في كيانها حركية داخلية تمكنها من تغيير حياتها وتجديدها. ذلك ان الانسان في عبثه تتراءى له عوالم لم يكن يعرفها فيرتادها في ثقة وحرية . المسرح رفض «اختراق» (69) للنظم القائمة وبحث عن هيكل لا يتراءى للذات في علاقتها الظاهرة بالغير وبالوجود. ووظيفة الكاتب المسرحي شبيهة بوظيفة «الانتروبولجي» من حيث ان كِلَيْهما يعيدان تاليف الهيكل الداخلي لكل ما هو غير مرئي للوعي الفردى (70) هو ثورة على النظام القائم وكل اختراع جديد يحمل معه «شحنة آثمة» (71) وبناء على ذلك ينبغي ان نرحب بالاشكال الجديدة لانها تعبر عن حرية المجتمع في اختراع صورة جديدة له وتحقيق وجوده.

ولندع امين محمود العالم يلخص في نظرة لا تخلو من سذاجة بعض المعاني المذكورة آنفا والمتصلة بوظيفة المسرح : «عندما يضع الممثلون على وجوههم الاقنعة يخلع المشاهدون اقنعتهم التي يلبسونها طول النهار وربما طول العمر. وتنكشف حقيقة ملامحهم بل انهم يتعرون تماما انهم يحسون بانفسهم وجوها بلا اقنعة واجسادا بلا ملابس او ازياء ونفوسا بلا حواجز دون حرج اجتماعي. ذلك ان عريهم - او في الواقع - انكشاف حقيقتهم لا يُعريهم ولا يكشفهم

---

(68) ديفينيو «الظلال الجماعية» ص 390 les ombres collectives

(69) transgression

(70) ديفينيو المسرح وبعد ص 76 le théatre et après

(71) المسرح المعاصر ص 191 le théatre contemporain

الا بينهم وبين انفسهم رغم تواجدهم الجماعي الحي مع حدث امامهم ومع اخرين حولهم . ولقاء الانسان بالانسان في المسرح هو لقاء الانسان بجوهر انسانيته ... ليس لقاء عابرا حول اشكال عابر وانما هو صدام واشتباك واحتكام ومحاكمة ... صدام الانسان مع نفسه ومع وضعه ومع قيمه ومع المصير الانساني عامة صراع مع جوهر الاشكال الانساني. والاشكال الانساني في جوهره ليس بعدا واحدا محدودا في التجربة ليس قضية محددة الدلالة نهائيا ... انما في نماء مستمر وفي كل اشكال جزئي خاص يعرض من خلال المسرح نكتشف اشكالا كليا يضاعف من اشكاليته . لقاء الانسان بالانسان في المسرح هو صدام مع جوهر الاشكال الانساني. وهو تجسيد للتاريخ الانساني على منصة جغرافية نفسية اجتماعية محددة وهو استقطاب للتاريخ في لحظة في موقف في علاقة دون ان يفقد تاريخيته الزمنية فحسب بل تاريخيته الجوهرية ولعل المسرح يكشف ويعمق ويضيء هذه الطبيعة الاشكالية للتاريخ يخلع عليها طابع التجريد ويلبسها اللحم والدم والاعصاب والعواطف والاحاسيس والانفعالات والحضور الحي دون ان يفقدها شمولها الانساني انه يكشف ويعمق ويضيء الاحساس بها بالمعاناة الحميمة والاشتباك الحي... انه استرداد حي لخبرة حية كي تواصل طريقها فينا وبنا انه حضور متوتر للتاريخ يتجسد في لحظة في موضع في موقف. وهو محاكمة لنا عبر لحظة التاريخ المتجسدة فيه »(72)

تلك هي نظرية قسم كبير من دارسي المسرح وكتابه في خطوطها الكبرى حول وظيفة المسرح وهي التي تبناها ضمنا او صراحة كتاب الطليعة وواضح انها مشربة بنزعة مثالية بل ميتافيزيقية . ذلك انها تركز على الجانب الوجودى الماساوى من حياة الانسان وتقدمه كائنا معذبا

---

(72) الوجه والقناع ص 9 ومابعدها

متخبطا في همومه الميتافيزيقية محاولا في شيء غير قليل من الياس تخطيها . وعندما يتحدث الدارسون ونخص بالذكر منهم ديفينيو عن قدرة المسرح على تغيير صورة الانسان فاستنادا الى اى اسس يمكن تغييرها ؟ استنادًا الى اسس ايديولوجية تهيء للانسان ان يستشرف افاق واقع جديد اقل جورا واكثر عدالة ؟كلا . فالثورة في مفهومها السياسي من وجهة هؤلاء الدراسين فشل بالنسبة الى المسرح لا يمكن ان تتولد عنه او تولّده . وهو ما يعبر عنه صراحة احد الدارسين بقوله : «المسرح بالنسبة الى الثورة فشل هو ملجأ في فسم منغلق من المجتمع ومعدة تُجْترّ فيها الثورة . وكل محاولة للهروب من ذلك وجعل المسرح في الشارع مقضي عليها بالاخفاق. اذ يفترض لكي تنجح الثورة ان يكون الشارع نفسه قد اصبح مسرحا لذاته بالاضطراب والعنف ومن ثم تستغني الثورة عن المسرح ولا تكون بحاجة اليه »( 73) والمقصود ان الثورة إما ان تكون شيئا مجردا تجتر صورتها في الخيال كما تجتر النساء في «الاميرة تنتظر» المهن في الوهم وتحولنه الى مظهر مجرد من كل مادة ومن ثم تنفي الثورة نفسها بنفسها واما تحل بالشارع وتصبح واقعا. وفي هذه الحالة يغدو الشارع ذاته مسرحا ولم تعد من ثم للثورة حاجة الى المسرح.

من الواضح ان التغيير المعني بكلام هؤلاء الدارسين تغيير لصورة الانسان في المطلق. وليس للانسان من صورة اخرى في المطلق سوى ذاته . واذا انتهينا بالتحليل الىغايته أمكننا القول ان الانسان يظل وفق النظرية المذكورة يدور حول نفسه بلا توقف دون ان يجد لوضعيته مخرجا ولا منها انعتاقا مثلما تعيد الشخصيتان الرئيسيتان في «الفرافير» الادوار نفسها الى الابد. حقا اننا نواجه اعتراضا حاسما فيما يخص امكانية ان تكون للمسرح وظيفة غير وظيفته تلك،مفاد هذا الاعتراض ان المسرح فن،وهو مثل سائر

---

(73) جيروند "جنون المسرح وموته"، ص 119

الاشكال الفنية والادبية يستمد حقيقته من ذاته ولا يجد مبررا لوجوده غير مادته فان سعى الى تحقيق منفعة مباشرة انتفى وانكر نفسه بنفسه . المسرح بحكم خصائصه الفنية مبني على الالتباس اى احتمال تضمنه اكثر من معنى واذا كان المعنى فيه ملتبسا انتفت مبدئيا إمكانية قيامه بدور توجيهي او تضاءلت.ذلك ان الباث فيه يتوزع على مجموعة من الشخصيات والعلاقة بين كل شخصية والكاتب لا تستجيب كما يظن بعض النقاد لمعادلة بسيطة تنعكس بمقتضاها رؤى الكاتب في الشخصية الرئيسية المضمّنة في مؤلفه انما هي علاقة شديدة التعقيد بالغة التشعب وينتهي الباث في خاتمة المطاف الى التلاشي والاختفاء. وهكذا يعسر ان نستشف من خلال أثر مسرحي يحافظ على قدر هام من القيمة الفنية النوايا المنطوية فيه والغاية التي يستهدفها المؤلف. ويكون جماع ما نستفيده ونحصل عليه مجموعة من المعاني والرؤى المتباينة واحيانا المتضاربة . من ثم اذا انتظرنا من المسرح إجابة واضحة ومقنعة عن تساؤلتنا حول اوضاعنا الاجتماعية والسياسية ضللنا الطريق واخطأنا الهدف. ولعل المسرح يعكس من وجهة مّا التباس القيم في أساسها والالتباس الحياة والوضعية الانسانية. لكن من ناحية اخرى لئن سلمنا بمأساوية وضعية الانسانية بحكم ما تتسم به من التباس أفمعنى ذلك ان ليس للمسرح من وظيفة غير التعبير عن هموم الانسان الوجودية ؟ لقد اشرنا الى ان هذه النظرة برجوازية في اساسها تعبر عن أزمة الطبقة السائدة وتحررها في الآن ذاته من هذه الأزمة باقناعها ان جوهر الانسان واحد لا يتغير مطلقا. واذا آمنا بذلك وقعنا في شراك القوى المحافظة، للانسان وجود اجتماعي بقدر ما له من مدى ميتافيزيقي. واذا كان مدعوا الى محاولة تجاوز وضعية لن يجد لا محالة لها حلا ولا منها خلاصا

فمن الادعى ان ينظر في اوضاعه الظرفية ويبحث عن حلول للملابسات الموضوعية الحافة به. وبذلك يبتعد من ماساوية وجوده ويجعل لحياته معنى ويحقق نصيبا من السعادة. تلك هي دعوة بريشت المستخلصة من خلال مسرحياته وهي ايضا النظرة التي عبر عنها ودعا اليها اثنان من كبار النقاد الغربيين تاين في انكلترا وبرنارد دور في فرنسا. الاول في مواجهته المعروفة لمواقف يونسكو العدمية والثاني في رده على ديفينيو وعلى غيره من الدارسين الذين لا يرون للمسرح من وظيفة اخرى غير التعبير عن هموم الانسان الوجودية وتلك هي كذلك النظرة التي عبر عنها نقاد كثيرون في مصر في مواجهتهم انتشار النزعة العبثية وان لم يخل تعبير هؤلاء عنها من سذاجة.

ولا ندعو الى جعل المسرح منبرا للخطابة والتوجيه المباشر فهذه طريق سهلة مبتذلة تفضي الى تدهور المسرح من حيث هو فن وربما الى القضاء عليه. فلكي يكون للمسرح وظيفة ايجابية ويسهم في خدمة المجتمع يتعين جعله اداة توعية وحافز للتفكير لا بالطريقة التي توخاها ادريس في الفرافير اذ يدعو الجمهور الى موافقته على ان التفكير في ايجاد الحلول لوضعية الانسان لن يجدى مادامت هذه الوضعية ماسوية اساسا، انما بمحاولة اخراج الجمهور من الكسل الفكرى وحثه على التفكير في اوضاعه الاجتماعية والسياسية القائمة بدون اسفاف ولنا في مسرح بريشت وبيتر فايس وريمون قاتي خير دليل على امكانية توظيف المسرح في خدمة قضايا سياسية والاسهام في توعية الجمهور مع المحافظة على قدر وافر من الجودة على الصعيد الفني. ان همومنا غير هموم المجتمعات الغربية مهما تكن مواطن اللقاء والقضايا الانسانية المشتركة بيننا وبينها. ومن الترف ان يكون المسرح عندنا للموت لا للحياة.

# الخاتمة

انتظمت دراستنا للطليعة المسرحية في مصر حول مراكز اهتمام رئيسية ثلاثة :

فقد عالجنا في قسم اول الطليعة من حيث هي ظاهرة مسرحية تجديدية وافدة. ولاحظنا انها لم تكن وليدة تطور داخلي انتهى اليه المسرح المصرى انما كانت كسائر الاتجاهات المسرحية السائدة قبلها في مصر وليدة التاثر باشكال وتيارات مسرحية واردة من الغرب. وقد بدا لنا ضروريا - قبل تناول معالم الطليعة بالدرس - ان نعالج مفهوم المصطلح والححنا في معرض تحليلنا هذا الموضوع على فكرة مفادها ان الطليعة لم تعرف باعتبارها اتجاها معينا تبنته مجموعة من الكتاب من ذوى المشارب الادبية والنزعات الاديديولوجية المشتركة ونظّرت له. انما اطلق المصطلح لتسمية نزعات مسرحية لا يستند اصحابها الى ارضية ايديولوجية موحدة كما لا ينتهجون اساليب فنية مشتركة وان جماع ما يتفقون فيه ويجتمعون حوله رغبتهم في التجديد. وكثيرا ما اثيرت فيما يخص مفهوم المصطلح وحصر الانتاج المسرحي المعني به مناقشات حامية وجدل حاد في الغرب وفي مصر. الى هذا رافقت مصطلح الطليعة مصطلحات اخرى تسمي انماطا متشابهة من الانتاج المسرحي الجديد مما يزيد في تعقيد المصطلح وفي جعل مفهومه ملتبسا يصعب تحديده. وحرصا منا على ضبط حدود بحثنا وان الى حد اخذنا انفسنا بدراسة الطليعة الموسومة بالعبثية مفترضين توفر خاصيات فنية مشتركة مميزة لهذه النزعة في عدد من المسرحيات المصرية الحديثة على ان نتولى في صلب تحليلنا اثبات صحة ماذهب اليه استنادا الى شواهد واضحة نستمدها من هذه المسرحيات.

ولما كان عدد هذه المسرحيات وافرا يتعذر القيام بمسح شامل لها في حدود دراستنا فهل نامن الوقوع

في مزالق فيما سنتنقي من مسرحيات ونثبته في مدونتنا ؟ وانتهينا الى المجازفة بانتخاب مجموعة من مسرحيات ولفتنا النظر الى اننا اثبتناها في مدونتنا لا لمستواها الفني وانما لاعتبارنا انها تلتقي في الخاصيات المميزة للطليعة تحديدا. وباشرنا دراسة هذه الخاصيات في قسم ثان من بحثنا.

ركزنا اهتمامنا في مرحلة اولى من هذا القسم على دراسة المسرحيات الطليعية من حيث بنيتها ملاحظين انها عدلت عن البنى المؤسسة للدراما التقليدية والمنتظمة حول وحدات ثلاث هي وحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الحدث يتجلى تصدع وحدة المكان على صعيدين الاول خارجي ويتمثل في اننا لا نجد تحديدا واضحا للاطار المكاني الذى تجرى في صلبه الاحداث والثاني داخلي يتمثل في ان المكان لم يعد يختص بهوية واحدة على امتداد المسرحية وفي جميع الاوضاع انما تداخل مع غيره واصبحت له تبعا لذلك - هويات متعددة كما لاحظنا ان علاقة الشخصيات به وبالاشياء الموضوعة فيه لم تعد بريئة وانها فقدت طابع الالفة المميز لها في الدراما التقليدية وانتهينا الى نتيجة مفادها ان للمكان في المسرحيات الطليعية مدى ميتافيزيقيا.

وتصرف كتاب الطليعة في وحدة الزمان تصرفهم في وحدة المكان. فلم تعد معالجتهم له تستجيب لما تستجيب له معالجة كتاب الدراما له من مقولات عقلية مسبقة تضبط بمقتضاها الظروف الزمانية الموضوعية المحددة الصيرورة الاحداث وفق تساوق كرونولوجي خطي ، بل عمدوا الى تفجيره وتحطيم الاسس الموروثة التي ينبني عليها مع تنوع في مظاهر تفجيرهم لها. فمرة يطالعنا الزمن ممططا او متقلصا بالنسبة الى زمن الحدث المسرحي ومرة اخرى تتداخل احداث جرت في ازمنة مختلفة وفق عمل الذاكرة - ذاكرة الشخصية المضمنة في المسرحية او ذاكرة المؤلف الحقيقي - وتعرض في فسحة مسرحية واحدة ويتجلى الزمان بموجب ذلك موسوما بمسحة من التفكك والاضطراب وبالدائرية مرة ثالثة تبعا للعودة المستمرة

للحدث نفسه في المسرحية. وفي الاحوال المذكورة جميعا ينتفي من الزمن اتساقه في سياق زمني خطي تصاعدي ويغدو المدى الزمني مركّبا تركيبا هرميا او منبسطا على ارضية مسطحة يمكن ان ننطبق في معالجتنا له من اية زاوية شئنا كما يمكن ان ندركه مرة واحدة في نظرة تاليفية جامعة.

وانجر عن تحطم الوحدتين الاوليين تحطم الحدث من وجهتين ايضا داخلية وخارجية. نقصد بالوجهة الخارجية ان الفصول المؤلفة للمسرحية الطليعية لا تقوم منها عادة مقام الحلقات المنتظمة في سلسلة واحدة والمفضية بعضها الى بعض وفق تصور منطقي يعد بمقتضاه الفصل نهاية حتمية للفصل السابق وتمهيدا للاحق لا يتم معناه بدونهما ،انما المسرحية اضحت تخضع لمفهوم التركيب ومفاده ان الفصول ان كان للمسرحية اكثر من فصل اصبحت شبه مستقلة بعضها عن بعض او متداخلة بعضها مع بعض من ثم كان نزوع كتاب الطليعة الى تاليف مسرحيات ذات الفصل الواحد او الفصلين مادامت تستوفي معناها في ذلك الفصل او ذينك الفصلين وان ما سيضاف لن يكون سوى تكرار وتنويع للفصل الاول ومن ثم ايضا كان نزوع هؤلاء الكتاب لوسم اقسام المسرحية باللوحات. واستبدال التسمية ليس من قبيل الترف اللفظي.

وعلى صعيد بنية الحدث داخليا لاحظنا ان هذه البنية لم تعد تخضع لما تخضع له بنية الحدث التقليدية من مفاهيم منطقية يعد بمقتضاها حدث ما سببا ونتيجة لاحداث اخرى سابقة اولاحقة له. وبتحرر المسرحيات الطليعية من مبدإ العلية اضحى كل حدث امكانية لكل حدث اخر. لا يرتبط به ارتباط السبب بالنتيجة. وليس معنى انتفاء تطور الحدث بمقتضى قوانين العلية انعدام وجود تغير بين بداية المسرحية ونهايتها. ففي عدد من هذه المسرحيات نقف على ضرب من التطور لكن ان تفحصناه مليا وجدنا انه لا يخضع للمفهوم الارسطي للحدث من حيث هو انتقال من حال الى حال وتحول من طور الى نقيضه. إن ما يحدث فيها هو في معظم الاحيان تنويع للحدث الاول الموسوم بالتدهور وتكثيف له وانتهاء به الى غاية حدود تدهوره. وفي سياق معالجتنا طبيعة الحدث لاحظنا انه لا ينتقي عادة

لاضافة خبر او لما له من اهمية وخطورة في مجرى الاحداث التالية له ما دامت الاحداث في مفهومها التقليدى منعدمة انما يرد وكانه صادر عن عفو الخاطر او انه انعكاس للحياة في مادتها الخام بل تداخله اعراض مرضية فيبدو مرة مبتذلا ومرة اخرى مضخما وثالثة غريبا. وبناء على ذلك يتضح ان المسرحيات الطليعية تناقض المفهوم التقليدى في اعتبار الفن خلاصة الحياة وذوبها وارتفاع بمادتها المضطربة والغامضة الى نسق من التعبير محكم التنظيم بالغ المعنى وان الكاتب الطليعي يتعمد حشو الفضاء المسرحي بفيض من الافعال والاقوال الخالية من المعنى او التي تبدو هكذا. وهذا ما يبرر وسم بعضهم لها بمسرح العبث او المسرح النقيض

وعالجنا في باب اخر الاساليب اللغوية والفنية الموظفة في المسرحيات الطليعية وراينا ان اللغة في هذه المسرحيات لا تستعمل باعتبارها اداة تبليغية تهدف الى الاعلام بخبر او تادية رسالة ما وانما اصبحت توضع موضع سؤال ومن حيث هي مشكل في حد ذاتها. وفي هذا الاطار الح الكتاب على عقمها وعجزها عن التبليغ وفي الان ذاته على مدى استلاب الانسان الحديث من خلالها . كما راينا في السياق نفسه ان اللغة تستعمل في حالتها القصوى من حيث هي اداة مسيرة بطاقة الية ليس للباث عليها سيطرة ووقفنا على القوانين الداخلية المتحكمة فيها واظهرها قانون التوارد بمختلف انواعه.

الى هذا ابرزنا خاصيات اسلوبية تميز المسرحيات الطليعية من ابرزها التشابك النصي والتضمين والهزل الماسوى. تندرج الخاصيتان الاوليان في سياق التوليد اى محاكاة الشيء لذاته تخص الاولى منهما محاكاة النصوص بعضها لبعض وتعامل بعضها مع بعض وتقوم الثانية على محاكاة النص لذاته فيما تقوم الثالثة على تزاوج التراجيدى والهزلي وتواصلهما تواصلا حميما عضويا بحيث لا يستقيم فهم احدهما بمعزل عن الاخر.

وافردنا المرحلة الثانية من القسم الثاني لتحليل المضامين مبادرين بتساؤل مفاده هل يتاح لنا دراسة مضامين مسرحيات لم تلتزم الاساليب

الموروثة في التاليف المسرحي كما عبثت بمقولاته التقليدية فبدت مفرغة من كل معنى. لكننا لاحظنا ايضا ان الشكل يولد المعنى وان ازمة الكتابة تعكس في حقيقة الامر ازمة المولف في التعبير عن افكار لا يستقيم له التعبير عنها بالوسائل التقليدية. وباشرنا بعد بسطنا حدود ما سنقبل على دراسته رصد اهم المعاني المضمنة في المسرحيات الطليعية والمجسدة في الشخصية. ورأينا في معرض تحليلنا هذا الموضوع ان الشخصيات في المسرحيات الطليعية تتحدد خاصة بسلوكها الظاهر لا بما هيتها الباطنة. واظهر معالم هذا السلوك تناقضه وتشيؤه ونزوعه التلقائي الى العنف. ثم تعرضنا في فصل اخر الى المعاني الوجودية المجسدة في الشخصية فوقفنا على معاني الالم والياس وال شعور بالوحدة والفراغ في عالم اصم لا محل فيه لقوى علوية تلبي رغبات البشر ولا لقيم مثالية ثابتة يسعى المرء الى بلوغها. وبينا ان المسرحيات الطليعية تتوخى طرقا طريفة في التعبير عن هذه المعاني وذلك بتجسيدها تجسيدا ماديا على امتداد الفضاء المسرحي. ثم تعرضنا في فصل لاحق الى المعاني السياسية المضمنة في عدد من المسرحيات المعنية بدراستنا واشرنا الى انها تكوّن الى جانب المضامين الوجودية الارضية المشتركة التي تقوم عليها ماساة حضور الانسان في الكون.

وفي قسم اخير من بحثنا تناولنا الطليعة بالتقويم فوقفنا بادئ ذي بدء على موقف الدارسين والكتاب منها واشرنا الى ان معظم هؤلاء وقفوا منها موقف الرفض استنادا الى معايير ايديولوجية يعتبر بمقتضاها هذا النمط من المسرح غير مساير للاختيارات السياسية القائمة ولا يخدم قضايا المجتمع الملحة كما لا يسهم في بناء مجتمع التقدم والاشتراكية.

وافردنا الفصول الاخيرة من بحثنا لابداء موقفنا الشخصي من الطليعة في مصر. فلاحظنا في سياق بحثنا مدى طرافة هذا الاتجاه الجديد في مصر انه لا يتميز بسمات خاصة وانه يخضع لقوالب المسرح الطليعي المعروف في

الغرب رغم اجتهاد بعض الكتاب في اضفاء خصائص ذاتية مستمدة من التراث عليه. ثم حاولنا ان نبين اهمية الطليعة في المسرح الحديث فلاحظنا انها اسهمت في توسيع افاقه وافساح فضائه بتوظيف الوسائل الخاصة به من اضاءة وحركة وموسيقى كما اكتسب المسرح في الان ذاته مدى اسطوريا وطاقة شعرية شديدة الكثافة بالغة الايحاء.

وفي سياق اخر قررنا ان كل نمط من الانماط الادبية هو افراز لواقع معين واستجابة لظروف موضوعية محددة وان الطليعة ما كانت لتنتشر في مصر لو لم تجد تربة مهياة لاحتضانها. وانطلقنا من فرضية مفادها ان الطليعة تعكس ازمة برجوازية مستدلين على ذلك بان فترة الحكم الناصرى تميزت بتذبذبها وبتناقضاتها الكثيرة على الصعيد الاقتصادى والاجتماعي وكانت الطليعة في مستوى البنية الفوقية غاية ما انتهت اليه أزمة هذه الاوضاع.

ماذا نستخلص في خاتمة بحثنا ؟ هل يمكن ان نعد المسرحيات التي تناولناها بالدرس ممثلة لمدرسة اعتمادا على ما استخرجنا من خصائص مشتركة او شبه مشتركة ؟ ان اول ما يتعين ان نشير اليه بل نلح عليه هو ان هذه الخاصيات تتوفر بنسب متفاوتة ووجوه مختلفة من مسرحية الى اخرى. فبين مسرحيات محفوظ ومسرحيات ادريس اختلاف بين في الاساليب المستخدمة والرؤى الكامنة فيها وما الى ذلك. بل اننا نلمس هذا الاختلاف بين مسرحيات الكاتب الواحد. فـ «رحلة صيد» و«رحلة قطار» تعبران عن تجربتين لا تمت احداهما الى الاخرى بصلة . كما تتباينان من حيث الاسلوب مع انهما مضمنتان في كتاب واحد. ويصح ان نصدر الحكم نفسه على مسرحيتين اخريين مضمنتين كذلك في كتاب واحد هما "الدنيا رواية هزلية" و"لزوم ما لا يلزم".

لئن سلمنا بان كل عصر يتميز باسلوبه الخاص فانه يحق لنا ان نتساءل هل ان وجوه الشبه ومواطن اللقاء التي وقفنا عليها في المسرحيات المعنية بدراستنا لا تلتقي فيما تلتقي فيه سائر المسرحيات المؤلفة

في الفترة نفسها على الصعيد الثقافي الجماعي ؟ وفي هذه الحالة الا تحدد الطليعة بنسبة تكثر او تقل مسرحيات كل من رشاد رشدى والفرد فرج ونجيب سرور وعلي سالم وسعد الدين وهبه وغيرهم ممن احدثوا تجديدا في اساليب البناء المسرحي؟ لعله من المفيد ان نذكّر بان عصرنا كسائر العصور لا يتميز بوحدة الاسلوب الادبي للكتاب المنتمين اليه. فلعلي احمد باكثير اسلوب يميزه عن اسلوب عزيز اباظة الذي يتميز بدوره عن الحكيم في كتاباته المسرحية في مراحله السابقة وينطبق هذا الحكم على مسرحيات كل من محفوظ وادريس وعبد الصبور انطباقه على الكتاب المتقدم ذكرهم. ومع ذلك فالمسرحيات الموسومة بالطليعة ان لا تمثل مدرسة بمفهومها التقليدي اي من حيث هي تنبني على اسس فنية وفكرية محددة فلا اقل من انها تحدد نزعة فنية مستحدثة وتعكس رغبة في التجديد وسلوك طرق غير معبدة راينا انها تلتقي - ربما اتفاقا - في بعض الاساليب والرؤى. ولعله لم يكن من قبيل المصادفة ان احدثت هذه النزعة الجديدة لاتجاهها الايديولوجي تارة ولاتجاهها الاسلوبي تارة اخرى من النقاش والجدل في الغرب وفي مصر ما لا نجد له نظيرا في تاريخ المسرح الحديث.

لا يفوتنا ان نشير الى ان التجديد في النص المسرحي رافقه تجديد في وسائل التعبير المسرحي وطرق الاخراج. وبرز فريق من المخرجين المحترفين الذين تلقوا دراساتهم في دول اجنبية وتخصصوا في اخراج هذا النمط من المسرح نذكر من هؤلاء المخرجين على وجه الخصوص كرم مطاوع وسعد اردش وجلال الشرقاوى واحمد عبد الحليم ولعل دراسة هذه الطرق من وجهة دلالية ( سيميولوجية ) - وهي دراسات اخذت طريقها الى المسرح في جراة و بدأ الاهتمام بها يتسع - تطلعنا على الحركة الطليعية في ما احدثته من تجديد من جميع جوانبها.

الى هذا ينبغي الا يغيب عنا التذكير بان المسرح فن يتجه الى جمهور مباشرة ويتجاوب معه تجاوبا حميما فعالا يفوق تجاوب ضروب الفن الاخرى مع جمهورها. واذا كان لكل نمط من انماط المسرح جمهوره الخاص

فلا شك في ان للطليعة ايضا جمهورها الخاص،ما هي الشرائح الاجتماعية التي تؤم المسرح الطليعية وماهي انتماءاتها الطبقية ؟ لئن احاطنا بعض النقاد بمعلومات تخص نسبة عدد المشاهدين للعروض المسرحية الطليعية واشاروا الى وفرة هذا العدد. فهم لا يجيبون عن السؤال المبسوط آنفا. ولمعرفة الانتماء الطبقي لهذا الجمهور ولشرائحه الاجتماعية - لو حصلت - فائدة بالغة الاهمية من حيث انها تطلعنا على العلاقات الجدلية بين هذا النمط من المسرح وتلك الشرائح وطرق تعامل الطرفين من ثم يمكن ان نرسم تاريخ الطليعة الاجتماعي.

ومهما يكن موقفنا من الطليعة ومن الايديولوجية التي كانت تعكسها او ينتمي اليها اصحابها فلقد كانت تنتظم ضمن حركة مسرحية نشيطة لعل مصر لم تعرف مثيلا لها في تاريخها الحديث. ولنا في ما قاله احد كبار المهتمين بالمسرح في مصر هو امير اسكندر شهادة تدعم ما نذهب اليه : « مهما احتد الجدال بين الباحثين والنقاد حول ماهية الحركة المسرحية في بلادنا الآن ومهما تراوحت اراؤهم فيها بين المد والجزر وتباعدت احكامهم عليها بين التطور الصادق والضمور الشاحب فان الحقيقة الساطعة التي تفرض نفسها فرضا على كل رؤية موضوعية هي ان المسرح طيلة السنوات القليلة الماضية كان يمثل الحلقة الرئيسية في الحركة الادبية والفنية والنقدية وكان المنبع الثر الذى نهلت منه ولم تزل اجهزة الاعلام الجماهيرية الاخرى وكان لدخول مسرح العبث او اللامعقول اثر بعيد المدى في تطوير الحركة المسرحية عندنا »(1)
ونخلص في خاتمة بحثنا الى بسط السؤال التالي : ماذا بقي من التجربة الطليعية وما مدى تاثيرها في التجارب المسرحية الحديثة في مصر وفي البلاد العربية عامة ؟

لقد انحسر ظل الطليعة وتضاءل اثرها في الغرب في حدود سنة 1962 وفي مصر في بداية السبعينات واصبحت تعد حركة ضمن حركات اخرى عرفها تاريخ المسرح الحديث .

---

(1) الثورة والمسرح الدرامي في مصر المجلة السنة التاسعة عدد 104 يولية 1965.

الا انها تركت اثرا بعيد المدى في التجارب اللاحقة لها ويمكن تلخيص مظاهر تاثير الطليعة في مصر وخاصة في دول عربية اخرى انتقل اليها مركز الاشعاع المسرحي ابتداء من النصف الثاني من السبعينات على صعيدين :

فلقد واصل المسرح العربي على صعيد اول الاتجاه الذي نجد بوادره في «الفرافير» و«المهزلة الارضية» و«المخططين» والذي يتجسم في توظيف اساليب الطليعة لمعالجة قضايا سياسية ايديولوجية. ولعل خير المسرحيات تجسيدا لهذا الاتجاه مسرحيات فرقتي «المسرح الجديد» و«مسرح فو» في تونس (2) الا ان توظيف هاتين الفرقتين اساليب الطليعة يختلف اختلافا بيّنا عن توظيف ادريس لها في مسرحياته المذكورة. فبينما تضفي هذه الاساليب على مسرحيات ادريس نزعة عدمية تكتسب في مسرحيات الفرقتين المذكورتين مدى تعليميا وتنظم فيما يمكن وسمه بـ«الحركة الاجتماعية التاريخية» (3) والمقصود بهذه العبارة كل فعل او مجموعة من الافعال تتيح لنا ان نستشف من خلالها وضعية اجتماعية وسياسية كاملة. ولنسق مثالا لتجسيد الظاهرة وتوضيح مداها. فعندما تصدر عن شخصية مّا في مسرحية هزلية اقوال مفككة او تصرفات متناقضة مفضوحة في تناقضها فهذه الاقوال والافعال لا يتجاوز مداها حدود الشخصية وغاية ما تستهدفه اثارة الضحك او اطلاعنا على هوية الشخصية في فضائها النفسي او الاجتماعي. واذا طالعتنا هذه المظاهر في مسرحية طليعية – وكنا اتينا على تحليلها في سياق بحثنا – فمداها يتجاوز حدود الشخصية ليسم الجنس البشري فيماله من خصائص مشتركة تحدده وجوديا. اما في مسرحيات فرقتي «المسرح الجديد» و«مسرح فو» فهي لا تندرج ضمن هذا المفهوم ولا ذاك. فعندما تضطرب ملكة الكلام عند شخصية تنتمي الى وسط فقير امام مسؤول اداري فتنطق بكلام يناقض ما تريد تأديته والافصاح عنه او يخونها سلوكها فتتصرف تصرفا لم تقصده فنحن ازاء وضعية تتجاوز مدى الشخصية

---

(2) ويمكن ان نضيف اليهما ما يدعى في مصر بـ«مسرح القهوة»

(3) Gestus

النفسي لنقرأ من خلالها وضعية سياسية ونستشف مدى ما يعانيه الفرد من قهر وكبت وخوف. وهي عوامل افضت الى تلك الحالة من اضطراب ملك الكلام واختلال موازين الشخصية الفكرية.

اما من حيث مدى تاثير هذا الاتجاه المسرحي في الواقع وفي المسار السياسي والاجتماعي المعني بالنقد التعليمي وهل انه يسهم في تحويل هذا المسار تاريخيا وجعله يسلك وجهة اخرى ام ان حدوده لا تتعدى الثورة الوهمية ومن ثم يعمل على احتواء الغضب وجعله ينصهر في العرض ولا يتخطاه الى الثورة الحقيقية فتلك مسالة اخرى مازالت محل نقاش متحمس بين دارسي المسرح والمهتمين به. ولعلها لن تفضّ ولن تلق حلا نهائيا ما دام المسرح مسرحا اى نشاطا فنيا يعكس التباس حضور الانسان والالتباس قيمه وما يسعى الى تحقيقه. ولعل في انعدام وجود حل اثراء للمسرح واسهام في خدمته وتطويره اذ يهيب به الى استشراف افاق جديدة والبحث دوما عن مسالك غير معبدة.

اما الوجه الثاني من تاثير الطليعة في مسيرة المسرح العربي في مرحلته الحالية فيخص البحث عن اشكال مسرحية طريفة تستمد وجودها من المور وث الشعبي.وهو اتجاه كنا لاحظنا انه اتخذ منعرجا حاسما إثر ظهور مسرحية الفرافير والمقالات التي شفعها كاتبها بها والتي دعا فيها بالحاح الى وجوب تاصيل الفن المسرحي عندنا. وقد اثار هذا الحدث المسرحي جدلا ما فتيء يشتد ويتسع نطاقه حتى غدا البحث عن أشكال طريفة تنبع عن الذاتية العميقة للمجتمع العربي وتعكس روحه الاصيلة احد مراكز الاهتمام الرئيسية لدى كتاب المسرح والمهتمين به في السنوات العشر الاخيرة ان لم يكن اهمها على الاطلاق. ونرجّح ان مفهوم عبارة الطليعة ذاته من حيث انه يعني خروجا عن القاعدة والطرق المعبدة وعودة الى الاصل وكذلك مفهوم بعض المصطلحات الاخرى المرافقة لها مثل مصطلح التجريب اسهما بنصيب في بلورة الاتجاه المذكور. ويلخّص احد نقاد المسرح مفهومه للتجريبية والطليعة بعد حديثه عن المسرح التعليمي ومسرح اللامعقول الذين سادا المسرح المصرى في مرحلة من مراحل تاريخه الحديث وتاكيده انهما فشلا في

خلـــق مسرح عربي اصيل فيقول : « النص المسرح التجريبي او الطليعي خروج عــن القاعـــدة والمالوف هو بالنســبة لكاتب مسرحي ضمن ثقافـــة عريقـــــة قد يعتبـــر بشكل ما ترفا فكريا وفنيا اما بالنســبة الينا فهو ضـــروره هو وسيـــلة للوصول الى شكل مسرحي ملائم. التجريـــب ليس المغامـــرة ولكنه محاولـــة لاستكشاف الذات واستشراف لحدودها. هو الشكـــل الملائم للافكـــار هو رؤيـــة الكاتب الخاصـــة ومحصلة ثقافتـــه ولغتـــه وهو في نهاية الامر بلوغ المسرح العربـــي مرحلة النضج والاصالة» ( 4 ).

وليـــس مجال بحثنا الخوض في مدى توفيق الكتاب في خلق مسرح جديـــد يعبـــر عن الذاتيـــة العربيـــة فيما لها من رؤى وتجارب اصيلة فتلـــك مسالة اخرى يطول الحديـــث عنها الا ان ما ينبغـــي تاكيـــده هو ان المســرح العربـــي سلك في الفتـــرة التي عقبت ظهور الطليعـــة وشيوعهـــا سبلا أخرى في جرأة وإصرار وثقة بالنفـــس

(4) وليد اخلاصي «النص المسرحي بين التعريب والتجريب» الحياة المسرحية عدد 2 خريف 1977.

# المصـــــادر


- ادريس ( يوسف ) :«نحو مسرح عربي القاهرة»دار الوطن العربي 1974

- الحكيم ( توفيق ) :«رحلة الربيع والخريف» القاهره دار المعارف 1968
  «يا طالع الشجرة» المطبعه النموذجيه 1962
  «الدنيا روايه هزلية» بيروت دار الكتاب 1974

- عبد الصبور ( صلاح ): «بعد ان يموت الملك» بيروت المؤسسه العربية للدراسات والنشر 1973
  «الديوان» بيروت دار العوده 1972 مجلد ١ من ص 353 الى 681

- محفوظ ( نجيب ) :«تحت المظلة» القاهره دار مصر للطباعة 1967 من 105 الى 252


# المراجـــــع

1- مؤلفات تخص مفهوم المسرح التعليدى ومدارسه


- اسماعيل ( عزالدين ): قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر القاهـــرة دار الفكر العربي ط 2 / د. ت

- بنتلي ( اريك : الحياة في الدراما ترجمة جبرا ابراهيم جبرا لبنان صيدا المكتبة العصريه 1969 – 366 صفحة

- بنتلي ( اريك ) :«نظرية المسرح» ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت العراق وزارة الاعلام 1975 – 474 ص

- بنتلي ( جبر الدايس ) :«فن المسرحية» ترجمة صدقي حطاب بيروت دار الثقافه : د. ت 538 ص

- تليمه ( عبد المنعم ) :«في نظرية الادب» بيروت دار العودة 1979 من ص 147– 158

- جاسنر ( جون ) : «المسرح في مفترق الطرق» ترجمة سامي خشبه - القاهرة الدار المصرية للتاليف والترجمة 196/ - 590 ص
- رشدي ( رشاد ) : «نظريه الدراما من ارسطو الى الان» بيروت دار العودة ط 3 1975 × 220 ص
- عصمت ( رياض ) : «البطل التراجيدى في المسرح العالمي» بيروت دار الطليعة 1980 - 190 ص
- قاجه ( جمعة احمد ) : «المدارس المسرحية وطرق اخراجها من الاغريق الى الان» لبنان صيدا منشورات المكتبة العصرية 1977.
- مندور ( محمد ) : «الكلاسيكية والاصول الفنية للدراما» مصر القاهرة دار النهضة : /د. ت/ )
- النعيمي ( حسن ) : «التراجيديا كنموذج» الدار البيضاء ط 1 1975 - 134 ص

2- مولفات تخص تاريخ المسرح التقليدى في مصر

- تيمور ( محمود ) : «طلائع المسرح العربي» القاهره المطبعة النموذجية / د. ت/ 176 ص
- حمروش ( احمد ) «خمس سنوات في المسرح» القاهرة وزارة الثقافة والارشاد العومي الموسسة المصرية العامة للتاليف والنشر والطباعة / د.ت /.
- الدسوقي ( عمر ) : «المسرحيه في مصر نشاتها وتاريخها واصولها» القاهره دار الفكر العربي ط 6 1966.
- راعي ( علي) : «مسرح الدم والدموع» القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973.
- طليمات ( زكي ) : «التمثيل والتمثيليه. فنّ التمثيل العربي» الكويت مطبعة حكومة الكويت 1965
- فكرى ( محمد ) «المسرح الكوميدى من نجيب الريحاني الى اليوم» دار الهلال العدد 361 يناير 1981 . 177 ص
- كمال الدين ( محمد ) : «رواد المسرح المصرى» القاهرة الهيئة المصريه العامه للتاليف والنشر 1970.

- ياغي ( عبد الرحمن ) :«في الجهود المسرحيه» القاهرة المؤسسة العربيه للدراسات والنشر ط ١ 1980.
- يوتيتسيفا ( تمارا ) : «الف عام وعام على المسرح العربي» ترجمة توفيق المؤذن دار الفارابي بيروت 1981.

3- مولفات تتضمن دراسة لمصطلح الطليعة او المصطلحات البديلة :

- الحاني ( ناصر ) : «المصطلح في الادب الغربي» بيروت دار المكتبة المصريه 1968
- سرور ( نجيب ) : «حوار في المسرح» القاهرة المكتبة الانجلو المصرية 1969
- هنجلف «اللامعقول» ترجمه عبد الواحد لولوة بغداد دار الرشيد للنشر 1979
- ولسن ( كولن ) : المعقول واللامعقول ترجمة انيس زكي حسن بيروت دار الادب ط 4 1978. - 298 ص

- في المسرح المصري خلال الستينات

- اطيمش ( محسن ) : «الشاعر العربي الحديث مسرحيا» العراق وزاره الاعلام دار الحرية للطباعه 1977 ص ص 258 إلى 318
- راعي ( علي ) : «المسرح في الوطن العربي» الكويت ( عالم المعرفة سلسله يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون يناير كانون الثاني 1980 من ص 145 الى 115
- شبلي ( خيرى) : «في المسرح المصرى المعاصر» القاهرة مكتبة الدراسات الادبية دار المعارف 1981 155 ص
- الشعقي ( محمد عبد الله ) «في المسرح» القاهره الدار القوميه للطباعه والنشر 1966
- العشرى ( جلال) : «المسرح ابو الفنون» القاهرة دار النهضة العربيه ط 1 1971
- العشرى ( جلال ) : «لن يسدل الستار» القاهرة المكتبة الانجلو المصرية ط 1 1967 - 267 ص
- العشرى ( احمد ) «مفهوم البطل التراجيدى في المسرح المصرى المعاصر» القاهره دار المعارف 1981.
- العالم ( محمود امين ) : «الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر» بيروت دار الاداب ط 1 1973 - 288 ص

- عوض ( لويس ) : «الثورة والادب» القاهرة الكتاب الذهبي 1971.
- عياض ( شكرى محمد ) : «تجارب في الادب والنقد» - القاهرة دار الكتاب العربي للطباعه والنشر 1967 من ص 68 الى 104.
- فرج ( نادية رووف ) : «يوسف ادريس والمسرح المصرى الحديث» القاهرة دار المعارف 1976 - 200 ص
- القط ( عبد القادر ) : «قضايا ومواقف» القاهرة الهيئة العامة للتاليف والنشر 1971 من ص 171 الى 227
- مندور ( محمد ) : «في المسرح المصرى المعاصر» القاهرة دار نهضة مصر للطبع والنشر ط 2 1971 - 271 ص
- النقاش ( رجاء ) : «مقعد صغير امام الستار» القاهره الهيئه المصرية العامة للتأليف والنشر 1971. - 268 ص

4- في الظروف السياسية والاجتماعيــــــــــة :

- الانصارى ( محمد جابر ) : تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي 1930- 1970 الكويت سلسلة عالم المعرفــــة نوفمبر 1980 - 265 ص
- شكرى ( غالي) : «النهضة والسقوط في الفكر المصرى المعاصر» بيروت الطليعة ط 1 1978 - 230 ص
- مجلة الفكر العربي عدد خاص عن «التجربة الناصريـــــــة» (العددان الرابع والخامس السنه الاولـــى نوفمبـــر 1978).

5- مؤلفات عامــــــــــــه :

- اوين ( فريدريك ) «برتول برشت : حياته وفنه وعصره» ترجمة ابراهيم العريـــس بيروت دار ابن خلدون 1981 - 418 ص
- ادونيس ( علي احمد سعيد ) : فاتحة لنهايات القرن بيروت دار العوده ط 1 1980 من ص 159 الى 176
- بريشت ( برتولد ) «نظرية المسرح الملحمي» ترجمة جميل نصيف عالم المعرفـــــة 1976 - 335 صفحة

- حمودة ( عبد العزيز ) «المسرح السياسي» - القاهرة مكتبة الانجلو المصرية 19/1 229 ص

- حسين ( محمد كامل ) «في الادب المسرحي» بيروت دار الثقافة 1960 - 238 ص

- فرج ( الفرد ) : «دليل المتفرج الذكي الى المسرح» القاهرة سلسلة كتاب الهلال العدد 179 فبراير 1966 194 صفحة

- فليتشر ( جون ) «اتجاهات جديدة في الادب» ترجمة نجيب المانع العراق بغداد منشورات وزارة الاعلام 1974 من ص 1/4 الى 205

- عثمان ( احمد ) : «المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم: دراسة مقارنة» القاهره الهيئه المصرية العامة للكتاب 19/8 - 308 ص

- عاشور ( نعمان ) : «المسرح حياتي» القاهره دار مامون للطباعه 1975.

الى هذا اطلعنا على عدد وافر من الفصول المتصلة بالمسرح المصرى والعربي والمنشورة في محلات مختلفة . وقد آثرنا عدم ذكرها لضيق المحال.

# المراجـــع بالفـــرنسية


Austin ( J.L) «Quand dire, c'est faire», Paris ed. du seuil 1970.

Alfred ( Simon ) :«Les signes et les songes- Essai sur le théâtre et la fête» Paris ed. du seuil 1976 - 283 p.

Abastrado ( Claude) :«Ionesco» Paris Bordas 1971; - 286 p.

Artaud ( Antonin ) :«Le théâtre et son double» in oeuvres complètes T IV Paris Gallimard 1964.

Bablet ( Denis) :«Le théâtre de la mort»France Lausanne .ed. l'Age d'homme 1973 253 p.

Barthes ( R) :«L'obvie et l'obstus : Essais critiques» Paris ed du Seuil Coll tel quel 1982.

Barthes (R) :«Mythologies»Paris seuil coll. points 1957.

Brecht ( Bertolt ) :«Journal de travail»Paris Ed. l'arche 1976.

Brecht ( Bertolt ) :«Ecrits sur le théâtre I» l'Arche 1972.

Brunuel ( Pierre) :«Théâtre et cruauté ou Dionysos profané»Paris Librairie des Meridiens 1982.

Boll ( André ) :"Le théâtre total " Paris olivier Perrin 1975 - 129 p.

Behar ( J) :«Le théâtre dada et surrealiste»Paris Gallimard Coll. idées 1979.440p

Bonnefoy ( Claude) :«Entretien avec ionesco»Paris Ed. Pierre Belfond 1967.

Bergson ( H) :«Le rire»in Oeuvres complètes - Presses . Universitaires de France 1970 - P.383 à 483

Bastide ( François Régis) :«Au théâtre certains soirs». Paris Seuil 1972. 253>p.

Corvin ( Michel ) :«Le théâtre nouveau en France»: Que sais-je ? 1963

Copfermann ( Emile ) :«Vers un théatre différent» Paris- Maspero 1976-190 p.

Croussy (A) :«Beckett» Paris Hachette 1971 - 232 p.

Dort (Bernard) :«Théâtre public». Paris Seuil 1967.

" " «Théatre en jeu»Paris ed. du Seuil 1969. 340 p.

" " «Lecture de Brecht». Paris Seuil ( Coll points) 1960 - 220 p.

" " «Théatre réel 1967 - 1970»Paris . Seuil 1971 - 300 p.

Domenach ( J.M) :«Le retour du tragique»Paris seuil 1967.

Duvignaud ( J) :«Le théatre et après»Paris Casterman 1967 -148 p.

" " :«Le théatre contemporain»Paris Larousse 1974 - 222 p.

" " :«Le derision» in cahier Renaud Barrault - Julliard n° 29- 1960

" " :«Les ombres collectives»Paris Presses universitaires 1973-590 p.

" " :«Lieu et non lieu » Paris Galilée 1977 - 152 p.

Esslin ( Martin ) :«Le théatre de l'absurde»Paris Buchet Chastel 1963- 410 p

" " :«Au delà de l'absurde»Paris Buchet 1970

Escarpit ( R):«l'humour» Que sais -je ? PUF. 1972

Foucault ( M):«Les mots et les choses».Paris Gallimard 1966

Fleisser ( M):«Avant- garde»Paris ed. de Minuit 1972 115 p.

Fontaine ( .J):«Mort - Resurrection, une lecture de T.El.Hakim»Tunis Bouslama

Giraudon ( René):«Demence et mort du théatre»Paris ed. Casterman 1971- 150 p.

Goldmann :«Structures mentales et création culturelle»Paris ed.Anthropos coll 10-18 . 1970

Grillet (A.R):«Beckett ou la presence sur le Scène»in«Pour un nouveau roman» Paris Gallimard idéés 1963

Georges (J):«Le théatre»Paris- Seuil 1977 - 186 p.

Godard ( Colette):«Le théatre depuis 1968»Paris ed. Lattes 1980 - 243 p.

Halima ( Hamadi Ben):«Les principaux thèmes du théâtre arabe contemporain 1914-1960»Tunis 1969 - 342 p.

Ionesco (E) :«Notes et contre notes»Paris Gallimard 1966

Jacquart ( E):«Le théatre de derision»Paris. Gallimard Coll idées 1974.

El Khouri ( Chakib): « Le théatre arabe de l'absurde»Paris ed. Nizet 1978

Lacan ( J):«Ecrits I»Ed. du Seuil le point 1971>- 248 p.

Lukas :«Raconter ou décrire»in«Problèmes du realisme»Paris l'Arche 1975

Lavielle ( E):«En attendot Godot»Paris Hachette 1972 - 91 p.

Landau :« Etudes sur le théatre et le cinema arabes»Paris .G.P. Maisonneuve 1965

Lemaitre (A):«Le théatre d'avant- garde»Paris Centre de créativité 1966

Mannoui (O):«Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène»Paris Seuil 1969- 318 p.

Melèse ( J):«Beckett» Paris Seghers 1966

Marinuel ( Jacques ):«La mise en question du langage dans le nouveau théâtre» thèse presentée devant l'université de Nice 1978 - 459 p.

Malek( Anwar Abd)«idéologie et renaissance nationale en Egypte moderne» Anthropos 1969.

Melese :«Beckett»Paris Seghers - Coll théatre de tous les temps 1966- 190 p.

Piscator ( Eruoin ):«Le théatre politique»Paris l'Arche 1957- 275 p.

Paris ( J):«Univers parallèles : theâtre I»ed. du Seuil 1975 - 190 p.

Pronko :«théatre d'avant garde Beckett ionesco et le théatre experimental en France»Paris ed Denoel 1973 - 270 p.

Onimus (J):«Beckett»Belgique Bruges 1967 - 190 p.

Samir ( Amin ):«La nation arabe» . Paris Minuit 1967.

Sarrazac ( J.P.) : «L'avenir du drame» Suisse - l'Aire théatrale 1981 - 195 p.

Sartre ( J.P) : «Un théatre de situations» Paris Gallimard 1973 - 380 p.

" " : Le théatre peut-il aborder l'actualité politique ? une table ronde avec Sartre , Butor, Adamov , in «Ici et maintenant» de Adamov - Paris Gallimard 1964.

Simon ( Alfred) : «Le théatre à bout de souffle». Paris Seuil 1979 - 125 p.

El Seman (A) : «Le théatre egyptien à la recherche de son identité 1963 - 1967» ( thèse sous la direction de J. Berques ) 1979.

Ubersfield (A) : «lire le théatre». Paris éditions sociales 1978 - 312 p.

" " : «l'école du Aspectateur» Paris editions sociales 1982.

Walter ( Benamin -) : Essais sur B. Brecht Paris Maspero 1969

Théatre et semiologie travaux de recherches linguistiques et semiologiques de Lyon 1978.

«Histoire des spectacles» Paris: Gallimard encyclopedie de la Pleiade 1965

«Qu'est-ce- que l'avant- garde» in Digraphe 6 ( 15 octobre 1975 ) p.141 à 164).

« Avant - garde» in Dictionnaire international des termes litteraires ( sous la Direction de Robert Escarpit ) Berne Edition A- France 1980 - P: 105-118

## فهـــــرس الموضـــوعات